issn 1724-6105
issn elettronico 1824-355x

CONTEMPORANEA

Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione

7 · 2009

estratto

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMX

Rivista fondata da Piero Cudini

⋆

Periodico annuale

⋆

«Contemporanea» è una rivista internazionale, il cui comitato scientifico è composto da docenti di ruolo nelle università italiane e nelle università di numerosi Paesi esteri. I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti a un processo di *peer review*, che comprende una discussione approfondita all'interno del comitato di redazione e la valutazione anonima da parte di due esperti esterni.

⋆

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume Fabrizio Serra, *Regole editoriali tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009[2] (ordini a: fse@libraweb.net). Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

AMARE AL DI LÀ: RIFLESSIONI *QUEER* SU *GAY ZOMBIE* DI MICHAEL SIMON

Alessandro Grilli

Un mostro al quadrato

«Homosexuality is a monstrous condition»:[1] decenni di lotte per l'emancipazione delle minoranze sessuali hanno ormai abituato le orecchie meglio educate a percepire un'affermazione del genere come fastidiosa e aberrante; ciò non impedisce che essa sostenga, al di là della sua rozzezza repressiva, una verità banale: l'omosessualità è mostruosa per definizione in quanto eccede, come deviazione visibile, un ordine normativo supposto naturale e fondato sulla marcatezza riprovevole del non uniforme.

L'equivalenza metaforica fra omosessuale e mostro ha una lunga storia, che una monografia approfondita come quella di Benshoff esplora privilegiando lo smascheramento delle strategie di *camouflage* nel repertorio *horror* classico. Cristallizzata invece su un piano di totale esplicitezza è la figura dello zombie gay, mostro alla seconda potenza che solo negli ultimi anni ha fatto la sua comparsa nell'immaginario collettivo, emergendo simultaneamente in prodotti della cultura di massa[2] e in testi più sofisticati.[3]

In questo lavoro mi ripropongo di esplorare in dettaglio l'interferenza fra omosessuale e morto vivente nel quadro di una riflessione più ampia sulle dinamiche di contrapposizione fra l'individuo e il suo gruppo sociale. Benché il mio discorso prenda le mosse dal *close reading* di un singolo testo (il cortometraggio di M. Simon, *Gay Zombie* – d'ora in avanti *gz*),[4] il mio scopo ultimo è mettere a nudo, sulla scorta di un esempio concreto, l'incompatibilità *strutturale* che sussiste fra le esigenze di affermazione identitaria del singolo e quelle di un qualsiasi orizzonte normativo sovraindividuale. La decostruzione analitica di un testo pop come *gz*, che nella sua giuliva rappresentazione dei problemi ne fotografa al meglio il radicamento nello *Zeitgeist*, potrebbe proprio per questo chiarire come forme di affrancamento delle minoranze oppresse tendano spesso a degenerare in nuove architetture costrittive (dall'etero- all'omonormatività, per fare solo l'esempio più cospicuo). Al di là di riferimenti più o meno sistematici a ambiti di ricerca come an-

[1] Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 1.

[2] Il *corpus* di film commerciali centrati su uno o più zombie gay comprende, a quanto ne so, pochissimi elementi: *Zombies* di A. Dove (usa, 2003); *Creatures from the Pink Lagoon* di Ch. Diani (usa, 2007) e *Gay Zombie* di M. Simon (usa, 2007). Per un approfondimento mediologico del tema cfr. M. Fürst, *Zombies over the Rainbow*, in M. Fürst, F. Krautkrämer, S. Wiemer (a cura di), *Untot. Zombie, Film, Theorie*, München, Belleville, in corso di stampa.

[3] Mi riferisco essenzialmente a *Otto; or, Up with Dead People*, di B. LaBruce (Germania-Canada, 2008). Sulla poetica di LaBruce, cineasta celebratissimo dalla comunità *queer* e non solo, si veda almeno E. Brinkema, *A Title Does Not Ask, but Demands That You Make a Choice: On the Otherwise Films of Bruce LaBruce*, «Criticism», xlviii, 1, 2006, pp. 95-126, oltre che ovviamente B. LaBruce, *The Reluctant Pornographer*, Toronto, Gutter Press, 1997. Dopo la distribuzione di *Otto*, LaBruce ha continuato a lavorare sul tema dello zombie gay anche nell'ambito delle arti plastiche. Anche il suo nuovo lungometraggio, *L.A. Zombie: The Movie That Would Not Die*, è incentrato sulla stessa tematica, come precisa lo stesso regista nell'intervista con M. Simpson, *He sees dead people: Director Bruce LaBruce on his new gay zombie film, the corporate takeover of culture, and – of course – sex*, «The Advocate (The national gay & lesbian newsmagazine)», 1019, 18 November 2008, pp. 54-55.

[4] Citato dalla versione presente nel dvd antologico *Boys on Film 1. Hard Love*, Peccadillo Pictures, 2009.

tropologia, psicanalisi e teoria letteraria, la mia prospettiva di indagine è caratterizzata quindi prima di tutto dallo sguardo *queer*,[1] vale a dire dal tentativo di mettere in discussione le nozioni acquisite di normalità e di ordine (soprattutto in relazione a concetti come identità e desiderio) decostruendo il carattere 'naturale' di polarità come quella che oppone normale e mostruoso.

Sulla base delle attestazioni, ma anche per ragioni *a priori* (l'identità sessuale presuppone la coscienza), la variante gay si può ascrivere *in toto* alla terza fase dello sviluppo storico dello zombie: un primo tipo, attestato nel cinema statunitense già negli anni trenta, resta del tutto coerente con la fisionomia del *living dead* haitiano, ed è pertanto immaginato come un corpo vivente, ma privo di coscienza e volontà per effetto di droghe o pratiche magiche.[2] Lo zombie del secondo tipo, il morto che, senza alcun residuo di personalità cosciente, si rianima in preda a un incoercibile impulso antropofago, viene invece reso popolare da George A. Romero col film ormai classico *Night of the Living Dead* (USA, 1968); sono questi gli zombie che più affollano il repertorio *horror*,[3] e, curiosamente, le discussioni di filosofia della mente: anche se solo *exempli gratia*, è infatti questo tipo di zombie che viene postulato nelle argomentazioni filosofiche, una creatura dal corpo fisiologicamente funzionale ma privo di coscienza. Lo zombie del terzo tipo, quello che qui ci interessa, si sviluppa contrastivamente, già a metà degli anni ottanta, a partire dal secondo – indirettamente anche per effetto di precisi accordi commerciali fra Romero e i suoi collaboratori artistici –.[4] Si tratta di una versione dello zombie antropofago resa 'impura' dal permanere della coscienza. Gli zombie di questo tipo, come nell'archetipo filmico *The Return of the Living Dead* (USA, Hemdale/Fox, 1985) «are clearly individual characters who communicate with each other like any other human being».[5] Se lo zombie si definisce originariamente come un corpo assimilato al cadavere *dalla mancanza di coscienza*, è chiaro che questo recupero della coscienza introduce una pesante anomalia strutturale, che denuncia questo tipo di zombie come congegno non solo strutturalmente paradossale, ma smaccatamente combinatorio e postmoderno – il che spiega forse (come rivela tra l'altro il suo stesso atto di nascita in un *sequel*) la sua presenza

[1] Preso atto dell'impossibilità di una definizione univoca del pensiero *queer* – impossibilità ribadita da tutti i tentativi di presentazione sistematica, da A. Jagose, *Queer Theory*, Carlton South (Victoria), Melbourne University Press, 1996, e W. B. Turner, *A Genealogy of Queer Theory*, Philadelphia, Temple University Press, 2000, a Ch. M. Klapeer, *Queer contexts: Entstehung und Rezeption von "queer theory" in den USA und Österreich*, Innsbruck, Studien-Verlag, 2007, e A. Pretzel (a cura di), *Queering: Lesarten, Positionen, Reflexionen zur Queer-Theorie*, Göttingen, Waldschlösschen-Verlag, 2008 –, che solo superficialmente si può inquadrare come lo sviluppo sistematico di alcune fondamentali intuizioni di J. Butler, *Gender Trouble*, New York-London, Routledge, 1990 (e dei loro ripensamenti in Eadem, *Undoing Gender*, New York-London, Routledge, 2004), mi limito a rifarmi alla tendenza di base di questa corrente critica, che a mio giudizio risiede nell'esplorazione e nella decostruzione genealogica delle barriere e dei criteri di distinzione culturale. Mi sembra indispensabile in tal senso la precisazione che il *queer* a mio giudizio non si lega in modo esclusivo alla questione delle identità sessuali, ma investe nel loro complesso le modalità del pensiero, della politica e della cultura.

[2] La categoria sotto la quale meglio rubricare i film di zombie del primo tipo è il tema romanzesco della morte apparente, attestato a partire dai romanzi ellenistici di Eliodoro e di Senofonte Efesio e mediato da innumerevoli varianti d'appendice (esempi classici *Il bacio di una morta* o *La sepolta viva* di C. Invernizio): nel prototipo *White Zombie* (V. Halperin, USA, 1932), storia d'amore «told on the borderland of life and death» (così la *cutline* nella locandina del film), la protagonista non è morta, bensì creduta tale e manipolata successivamente dal perfido Legendre (Bela Lugosi).

[3] Impossibile elencare i film con zombie del secondo tipo: fra i vertici del genere vanno almeno ricordati i film di G. A. Romero, da *Night of the Living Dead* (USA, 1968) all'altrettanto influente *Dawn of the Dead* (Italia-USA, 1979). Per orientarsi nell'immenso panorama del sottogenere zombie sono ormai disponibili repertori specifici (P. Dendle, *The Zombie Movie Encyclopedia*, Jefferson, NC-London, McFarland, 2000; G. Kay, *Zombie Movies: The Ultimate Guide*, Chicago, IL, Chicago Review Press, 2008), uno addirittura sul non trascurabile contributo italiano alla materia (J. Slater, *Eaten Alive!: Italian Cannibal and Zombie Movies*, London, Plexus, 2001).

[4] Nel senso che a seguito del successo di *Night of the Living Dead* si giunge a una divisione commerciale dei diritti sulle forme di sfruttamento dell'idea dello zombie fra Romero e i suoi ex collaboratori, John Russo e Dan O'Bannon. Quest'ultimo sarà appunto il regista di *Return of the Living Dead* (USA, Hemdale/Fox, 1985).

[5] Ph. Hardy (a cura di), *Horror*, London, Aurum Press, «The Aurum Film Encyclopedia», 1985[1], 1993, p. 401.

ricorrente in film con un'alta componente citazionale e parodica. Lo zombie cosciente è insomma un artefatto di secondo grado, costruito manipolando (per di più in modo autocontraddittorio) il profilo di una creatura immaginaria già ben definita. In ragione di queste caratteristiche sarà utile denominare lo zombie di questo tipo 'metazombie'.

La situazione di *GZ* si può grossolanamente definire come l'innesto di una figura di metazombie all'interno del sottogenere gay-lesbico della *coming-out comedy*:[1] uno zombie di nome Miles riferisce in una seduta di psicoterapia i propri sintomi depressivi, finché la terapeuta non gli consiglia di prendere atto della sua omosessualità e di viverla in piena consapevolezza. Entrato per la prima volta in un bar gay, Miles incontra Todd, un ragazzo carino e disilluso che vi si annoia in compagnia dell'amico Greg. Lasciato il bar per sfuggire all'aggressività degli altri avventori, i tre riparano a casa di Todd, dove, dopo un primo momento di incomprensione col padrone di casa Dwayne, questi e Greg truccano Miles in modo da minimizzare la sua apparenza deviante. La simpatia fra Miles e Todd è sul punto di trasformarsi in complicità e inclinazione reciproca. Per fare qualcosa insieme, Todd invita Miles a andare con lui l'indomani a una lezione di yoga; lì lo zombie dovrà confrontarsi con l'omofobia di un altro membro del gruppo, Scorpio, e finirà per reagire con uno sfogo bestiale. Sconvolto, Todd respinge Miles, ma un ultimo dialogo di chiarimento sembra finalmente condurre alla realizzazione del loro amore impossibile. È a questo punto che interviene inaspettata la terapeuta della prima scena, che con un colpo di pistola alla testa elimina Miles scongiurando il nascere dell'anomala relazione amorosa fra i due.

La chiave semiotica del film, a prescindere dalle modeste interferenze con la parodia *horror*, è fondata essenzialmente sulla presa alla lettera del ben noto sistema di equivalenze gay = diverso; mostro = diverso ⇒ gay = mostro. L'innesco witzico della narrazione consiste in uno *straniamento incrociato*, che inverte termini di diversa marcatezza; [2] per esprimersi in termini goffmaniani,[3] lo straniamento nasce dallo scambio di una posizione screditata (la ripugnanza fisica, che come vedremo è in *GZ* il piano privilegiato di estrinsecazione dell'alterità) con una screditabile (l'orientamento sessuale, latente fino all'*outing*). Lo scambio avviene in una battuta della terapeuta («What I was going to say is that you have to come to terms with the fact that you are gay»: 00:37-40), che a sorpresa sostituisce l'omosessualità, stigma latente, alla vistosa devianza apparente del corpo dello zombie, istituendo una correlazione forte fra le due condizioni. È soprattutto su questa interferenza fra l'individuo sessualmente perturbante e il morto(-vivente) che vorrei cercare di far luce nelle pagine che seguono: l'analogia funzionale che in essa opera offre infatti l'occasione unica di risalire con l'analisi fino a un punto remoto nella storia della repressione del desiderio e di osservare attraverso quali canali e con quali finalità esso si sia concretizzato nelle strutture dialettiche a noi più familiari. Non è cosa da poco: un dato in apparenza incongruo e futile come l'affinità di zombie e omosessuali si rivela insomma, sottoposto a un attacco ermeneuticamente rigoroso, una via d'accesso privilegiata per la decostruzione genealogica degli stessi impulsi affettivi.

[1] A mia discolpa posso citare una dichiarazione in proposito dell'autore, che etichetta *GZ* in modo ancora più generico in un'intervista a Logo, la rete gay-lesbica di MTV: http://www.logoonline.com/shows/events/ short_films/details.jhtml?cid=1601580&popThis=popVideo (175984: «I love the idea of crossing over genres. Why can't a horror movie or a classic romantic comedy be gay-themed? With *Gay Zombie*, I tried to make a sweet, romantic comedy with a heavy dose of zombie mores. Miles is much more concerned about discovering his true self then he is about his rapid decomposition» (ultimo accesso settembre 2009).

[2] Intendo lo 'straniamento' nel senso con cui il concetto è stato introdotto nella critica letteraria da V. Šklovskij, *O teorii prozy*, 1917; trad. it. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

[3] In particolare di E. Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity* [1963], New York, Simon & Schuster, 1966.

Play it again, Sigmund!

Il primo tipo di struttura dialettica cui il testo fa riferimento è, cosa non sorprendente in un film commerciale americano, la versione vulgata del freudismo: l'infelicità dello zombie viene modellizzata come conseguenza della repressione conformistica della sua vera identità sessuale, e il consiglio della terapeuta presuppone che solo una realizzazione disinibita e consapevole di quei desideri repressi possa condurre alla rimozione dei sintomi patologici.[1]

A questa dialettica freudiana viene naturalmente a sovrapporsi un'altra struttura narrativa di notevole interesse, il tema della *second chance*: si tratta di un motivo centrale della cultura americana, e *pour cause*: fin dal suo nascere l'esperienza americana si configura, non va dimenticato, come una *second chance* rispetto all'asfissia esistenziale del Vecchio Continente; molti miti americani, da quello della frontiera, a quello del *self-made man*, a quello del contatto privilegiato con la natura (una costante americana che va dal *Walden* di Thoreau al recente pluripremiato film di S. Penn *Into the Wild*), si possono in fondo ricondurre all'archetipo mitico della *second chance*. In *gz*, inoltre, l'intersezione col freudismo, ovvero con una psicologia fondata (almeno nella sua versione vulgata) sull'opposizione fra autenticità delle aspirazioni individuali e repressione esterna, mette in evidenza lo specifico 'freudiano' della *second chance* americana rispetto alle esperienze di rinnovamento tipiche della cultura del Vecchio Continente: nella cultura antica e poi cristiana la svolta è di norma *conversione*, ovvero una ricostruzione dei sistemi di valori che mette in crisi in primo luogo tutti gli obiettivi precedenti: come in Agostino, la conversione comincia a partire dal riconoscimento del male intrinseco alla volontà mal orientata. La *second chance* americana è invece *realizzazione*, ovvero *riaffermazione* di un progetto originario che conferma, rettificandola, la volontà *vera* dell'individuo (il bene, la *libido* genuina) in opposizione ai deragliamenti causati da fattori di ordine esterno (il male, la repressione conformistica della società).

È con questo spirito che la terapeuta di *gz* esorta il giovane Miles a porre rimedio al torto commesso, per vigliaccheria, contro se stesso:

> miles I want a breakthrough.
> therapist Well, then you have to go out, Miles. Explore!
> miles But I'm scared…
> therapist Don't be scared… This is your second chance.
>
> (1:03-15)

La pietanza sempre gustosa della *second chance* ingentilita dal familiare intingolo freudiano sembrerebbe dunque suggerire una ricostruzione della dialettica alla base di *gz* in questi termini: il mostro è figura di un io diverso e solo che reagisce con smarrimento e paura all'isolamento e alla diversità. La reazione ovvia è il desiderio di un'inclusione nel gruppo che metta fine all'isolamento. L'io diverso sceglie allora di sacrificare la propria diversità in cambio dell'integrazione, come ha fatto a suo tempo il giovane Miles. Tragico errore: il mancato riconoscimento delle proprie pulsioni profonde conduce infatti alla patologia psichica. Stando così le cose, la sola via d'uscita praticabile sembra

[1] Il freudismo di base sembra peraltro ibridato con una dimensione applicativa che sa più della psicomagia di A. Jodorowski, *Psicomagia: una terapia panica. Conversazioni con Gilles Farcet*, Milano, Feltrinelli, 1997, che della pura agnizione intellettuale della psicanalisi originaria. Si noti *en passant* il fatto che nel caso dello zombie di *gz* il sintomo sembra coincidere con la condizione stessa di non-morto. In altre parole: la degenerazione patologica dell'identità sessuale repressa è ciò che impedisce il compimento storico del destino individuale, ovvero *è ciò che impedisce di morire*. La vita eterna come sintomo nevrotico è senz'altro un'interessante prospettiva…

il riscatto del proprio orientamento sessuale sostenuto dall'integrazione in un gruppo con esso compatibile.

Questa impostazione del problema è, a mio giudizio, largamente inesatta. Essa sembra valere superficialmente nella misura in cui *GZ* si presenta come un prodotto commerciale senza troppi sovrasensi. Di fatto, una lettura più approfondita autorizza un'interpretazione ben diversamente preoccupante: il gruppo si configura infatti come l'orizzonte di morte *dell'io in quanto tale*. Il mostro («the undead») non è altri che il soggetto definito dai propri desideri e intrappolato nell'aporia di voler essere se stesso e *al tempo stesso* con (come) gli altri. Se si concettualizza infatti la vicenda in termini di assimilazione/distinzione, emerge il carattere paradossale delle opzioni disponibili: per l'io la solitudine può essere contrastata attenuando la diversità, ovvero riducendo i termini della distinzione del singolo dal gruppo – il che equivale peraltro ad abdicare precisamente a ciò che fa dell'individuo un individuo; per il gruppo, viceversa, l'inclusione di un individuo deviante porta sempre con sé il rischio di un'estensione endemica della diversità, dell'eterogeneità, per effetto della quale un gruppo, inizialmente compagine seriale, può facilmente dissolversi in un insieme di individui. In entrambi i casi, includere un individuo marcato in un gruppo omogeneo implica, in termini di assimilazione/distinzione, una messa in questione radicale dell'identità, sia da parte del singolo che da quella del gruppo. Il problema dell'*outing* cui sembra ridursi questo film è dunque solo l'epifenomeno di una difficoltà strutturale che va ben al di là dell'occasionale espressione dell'orientamento sessuale. I confini del problema non sono visibili a occhio nudo, e riconoscerli con chiarezza impone che si vadano a pescare le radici dell'interdetto e della dialettica ad esso collegata in uno stagno molto, molto più profondo.

La paura del morto e le radici della cultura

L'istanza di affrancamento implicita nella terapia freudiana si risolve, abbiamo visto, in un ipocrita ripristino dello *status quo*; a farne le spese è la possibilità stessa di un legame *queer* fra un 'normale' ragazzo gay e un 'anormale' zombie gay. Dal momento che il film presuppone un pubblico gay, e che in esso la rappresentazione dei gay è, benché ironica, tendenzialmente simpatetica, non possiamo far altro che chiederci a che titolo la figura dello zombie intersechi le dinamiche del desiderio omosessuale.

La risposta va cercata a mio giudizio piuttosto lontano, nel ruolo che la *separazione* di vivi e morti ha svolto nel processo di definizione culturale dell'umanità. L'analisi antropologica del rapporto coi morti permette infatti di risalire all'indietro fino a tappe primitive della culturalizzazione degli istinti, quando l'uomo comincia a definire la propria immagine di sé contrapponendosi (con sentimenti misti di sgomento, paura, senso di colpa, repulsione) a forme primordiali di 'alterità'. In termini estremi, ma di suggestiva eloquenza, Elias Canetti descrive il potenziale di violenza implicito nella contrapposizione fra il morto e il vivo, il «sopravvissuto», che lo fronteggia:

> L'istante del *sopravvivere* è l'istante della potenza. Il terrore suscitato dalla vista di un morto si risolve poi in soddisfazione, poiché chi guarda non è lui stesso il morto. Il morto giace, il sopravvissuto gli sta ritto dinanzi, quasi si fosse combattuta una battaglia e il morto fosse stato ucciso dal sopravvissuto. Nell'atto di sopravvivere, l'uno è nemico dell'altro.[1]

Insieme a quella fra uomo e animale, l'opposizione vivo/morto è forse la più remota che si possa ipotizzare nel percorso dell'umanità dallo stato ferino alla cultura, il primo

[1] E. Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen, 1960; trad. it. di F. Jesi, *Massa e potere*, in E. Canetti, *Opere. 1932-1973*, a cura di G. Cusatelli, Milano, Bompiani, 1990, p. 1249.

esempio della contrapposizione io/altro su cui si fonda l'identità sociale, e di conseguenza, seppure in modo mediato e indiretto, la radice ultima delle forme di violenza culturale contro cui è diretta la decostruzione dell'analisi *queer*.

Punto di partenza è la considerazione che (secondo quanto sostengono con consenso unanime antropologi, etnologi e storici delle religioni) le prime manifestazioni di vita culturalmente 'superiore' presso gli uomini primitivi sono concomitanti alla gestione del rapporto coi cadaveri, in particolare all'obbligo di *separare* le sfere di pertinenza dei vivi e dei morti.[1] Alla separazione garantita dalle usanze funerarie sono dunque da associare le prime forme di rafforzamento culturale della coesione sociale. Non è un caso che in questa opposizione, e nella conseguente gestione ordinata del rapporto con i morti, si possa ravvisare una delle principali costanti antropologiche, direttamente funzionale alle stesse dinamiche di costruzione identitaria:[2] in un cervello già capace di distinguere ciò che è buono da mangiare da ciò che non lo è, il distanziamento dal morto, dall'*altro uomo morto*, assolve l'importante funzione di definire il soggetto come soggetto animato e in quanto tale membro della *comunità* dei viventi.

Una precisazione forse ovvia ma fondamentale: quando si parla di opposizione io/altro non si deve sottovalutare il fatto che i paletti della distinzione culturale non oppongono tanto realtà incommensurabili quanto *ciò che potrebbe essere confuso*. In altre parole: la forza della contrapposizione culturale io/altro deriva dalla sua necessità di *contrastare un rischio implicito di assimilazione*,[3] rafforzato, nel contrasto con l'uomo morto, dalla crescente consapevolezza del sopravvissuto di avere già in sé le radici di quella specifica alterità.

Contrapporsi al morto per prenderne le distanze, per enfatizzarne l'alterità assoluta in modo da rafforzare l'autopercezione identitaria sembra presupporre un meccanismo di rispecchiamento dissociativo analogo a quello che Freud intravede nel *Witz* aggressivo: secondo Freud nella battuta di spirito aggressiva agisce la volontà inconscia di sottolineare una differenza fra il deriso, di cui si coglie la debolezza o l'inadeguatezza rispetto ai parametri della vita adulta, e il derisore, che cerca di rafforzare la propria solidità funzionale in opposizione alla sua propria debolezza infantile. «Io non sono come te, tu sei come io ero da piccolo» è la formula che secondo Freud si può leggere nelle battute di contrapposizione aggressiva.[4] La repulsione per il morto si sforza invece di distanziare

[1] Ad es. O. Radin, *Primitive Religion. Its Nature and Origin*, New York, Viking Press, 1937, p. 82: «Yet the rites for the dead, in spite of all other constituents, remained basically a ritual of separation». Questo a motivo del fatto che, nella concezione primitiva, l'identità risiede nell'unione specifica del corpo col suo principio vitale; una volta separato, quest'ultimo non è identificabile con la persona defunta ed è pertanto oggetto di terrore più che di affetto; questa è una delle opinioni da cui anche la più recente scienza antropologica non si è allontanata rispetto alle speculazioni dell'antropologia di stampo positivistico (J. G. Frazer, *The Fear of the Dead in Primitive Religion*, London, Macmillan, 1933, pp. 33 sgg.).

[2] La tesi classica di J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976 è che la separazione fra vivi e morti è il modello per ogni altra forma di divisione sociale.

[3] Nella necessità di esorcizzare questo rischio di assimilazione, che mette a repentaglio l'io per poi riconfermarlo nella sua autonomia ontologica con la sconfitta del mostro, si può a buon diritto riconoscere la radice dell'*appeal* altrimenti inspiegabile del genere *horror*: N. Carroll, *The Philosophy of Horror* or *Paradoxes of the Heart*, New York-London, Routledge, 1990 non si spinge fino a questa interpretazione, ma sottolinea con forza il fatto che la reazione estetica dell'horror è un misto di terrore e repulsione fisica, di paura del *contatto* e della contaminazione (pp. 16 sgg.). Va menzionata inoltre la spiegazione sociobiologica che legge in questa paura, nella paura che tutti i bambini hanno di essere portati via o divorati, un residuo della condizione primordiale dell'uomo come animale da preda (trovo questa intuizione in B. Chatwin, *The Songlines*, London, Cape, 1987, e, senza riferimenti a Chatwin, in W. Burkert, *Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, ma-London, Harvard University Press, 1996; trad. it. *La creazione del sacro: orme biologiche nell'esperienza religiosa*, Milano, Adelphi, 2004). Va infine rammentato che sul piano filosofico la definizione viene formalizzata già da Aristotele nella prima pagina delle *Categorie* (1b10) come *differentia specifica*, vale a dire come tratto distintivo che permette di distinguere elementi per il resto assimilabili (*genus proximum*).

[4] Testualmente (S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], in Idem, *Gesammelte Werke*, vol. vi, Frankfurt a.M., Fischer, 1978^{6}, p. 256): «genauer ausgedrückt, der vollständige Vergleich, der zum komischen führt, würde lauten: So macht es der – Ich mache es anders – Der macht es so, wie ich es als Kind gemacht habe».

la specularità differita in un'ucronia che non si vuole riconoscere come il proprio futuro: «Io non sono come te, tu sei il totalmente altro, e in quanto tale non ti considero nemmeno come un membro della mia stessa classe, come un possibile, anzi, necessario sviluppo organico della mia condizione presente».

La volontà di sottolineare l'alterità del morto segnala il desiderio di negare la percezione della propria esistenza come labile e precaria; analogamente, la repulsione di fronte ad altre forme di alterità perturbante è indizio del terrore di un'assimilazione capace di cancellare l'identità originaria (il mostro che divora, il buio che inghiotte, ecc.). Questa dinamica della distinzione discriminante si conforma dunque ai meccanismi della negazione freudiana,[1] e permette un'importante generalizzazione: *ogni* discriminazione si può intendere come la negazione freudiana di una possibile uguaglianza, ovvero come il tentativo di ristabilire i confini dell'io rimuovendo ogni possibile assimilazione destabilizzante.

In questa prospettiva lo zombie è inquietante in quanto vivo-morto, anello di congiunzione fra due stati che consideriamo radicalmente separati sul piano metafisico. Lo zombie è colui che ci mostra, con la persistenza residuale nella condizione di defunto di tratti propri della vita, che anche in noi è *già implicita* la condizione di morto, che è solo *latente* in noi ma riconoscibile per anticipazione come nel morto che cammina avvertiamo l'eco di una vita appena trascorsa.[2] In sintesi: il morto è un termine di contrapposizione negativa in primo luogo per la sua capacità di rispecchiare i vivi attivando in essi la consapevolezza del carattere precario e in ultima analisi illusorio dell'esistenza, e con essa di quella sua ulteriore determinazione che si fregia del pomposo nome di 'identità'.

Dal culto dei morti alla sanzione del desiderio

Sulla base di simili premesse non sarà difficile capire come l'elaborazione culturale della morte sia in primo luogo, benché in essa l'attenzione sembri totalmente assorbita dal morto e dalle sue esigenze, un rito a vantaggio della comunità dei viventi. I principali studi sul rituale funebre, primo fra tutti quello fondamentale pubblicato nel 1958 dall'antropologo e storico delle religioni Ernesto De Martino, mettono infatti in evidenza come la funzione del lutto sia riaffermare le esigenze dei superstiti in opposizione a quelle del defunto e dei suoi cari, che la morte rischia di travolgere sottraendoli alla collettività. Le ragioni del morto sono opposte alle ragioni della vita. Il libero sfogo che i rituali antichi del lutto prevedono per il dolore individuale ha infatti prioritariamente lo scopo di indebolire l'azione che il morto, anche solo per effetto della lacerazione emotiva prodotta dalla sua scomparsa, rischia di esercitare sulla vita organizzata del suo gruppo di appartenenza.[3] Dal punto di vista del vivo, assecondare la lacerazione prodotta dal confronto con la morte di un congiunto, di una persona cara, significa *disimparare le*

[1] Definita per la prima volta in Idem, *Die Verneinung* [1925]; trad. it. *La negazione e altri scritti teorici, 1911-1938*, Torino, Boringhieri, 1981.

[2] La letteratura e la vita, a guardarla bene, sono piene di queste belle forme di rispecchiamento diacronico: ad es. nel racconto *I vecchi clandestini* di Buzzati (Idem, *Le notti difficili*, «Scrittori italiani e stranieri», Milano, Mondadori, 1971; rist., Milano, Mondadori, 1979, «Oscar Mondadori», pp. 296-301); ma anche le sfere di cristallo, come il ritratto di Dorian Gray, sono solo forme di specchi differiti. In questa prospettiva i figli sono lo specchio differito più evidente in senso positivo, i morti e *a fortiori* gli zombie quello in senso negativo.

[3] E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], Torino, Bollati Boringhieri 2008 («Universale Bollati Boringhieri»). De Martino identifica nelle testimonianze relative ai rituali funebri mediterranei antichi e in alcune loro sopravvivenze moderne una costante strutturale, che consiste nell'opposizione di due fasi del rito: un primo momento di *planctus* «irrelativo», ovvero sottratto alla dimensione interattiva dello scambio socializzato, e il lamento rituale vero e proprio, in cui il cordoglio viene fatto oggetto di una *performance* orchestrata fra i congiunti del morto e gli altri membri della collettività.

regole della coesione sociale. Ancora più gravemente, il tabù della necrofilia scaturisce dalla necessità di scongiurare impliciti analogamente pericolosi per la coesione del gruppo:[1] chi ama il morto (ovvero chi intrattiene col morto un rapporto che va al di là dei confini stabiliti da una precocissima normazione culturale) mostra di saper concepire un desiderio che va *al di là* della cultura, di cui trasgredisce i canoni basilari.

La modellizzazione che Ernesto De Martino propone del rituale antico e primitivo del lutto (i materiali etnografici raccolti provengono dalla Lucania dei primi anni '50) ci offre pertanto la possibilità di operare un collegamento importantissimo per il nostro discorso: il lutto è il disciplinamento culturale di una crisi che investe il soggetto di fronte alla perdita; il coinvolgimento emotivo totalizzante e non disciplinato è infatti inaccettabile e pericoloso per la comunità dei viventi, perché asseconda una pulsione del singolo verso un'unione affettiva con il morto esclusiva e prioritaria rispetto al mantenimento del rapporto con il gruppo superstite. In questo senso il dolore per il morto, in quanto *desiderio 'asociale' del morto*, si configura come *la prima forma di desiderio trasgressivo censurato*, ovvero come il primo impulso emotivo soggetto a una precisa normazione costrittiva.

Il paradossale impianto narrativo di GZ mostra di saper cogliere, con la felice scelta del morto vivente come metafora dell'alieno, le radici del tabù che di fatto investe in ogni cultura le relazioni affettive disomogenee: la lacerazione incontrollabile del vivo di fronte alla perdita di un oggetto d'amore è infatti solo la prima tappa di un percorso che porta dal culto dei morti a un sistema normato delle pulsioni affettive. Come ben sanno i lettori di Foucault, la canalizzazione delle pulsioni ha essenzialmente una funzione conservatrice, ovvero quella di garantire la coesione del gruppo prevenendo impulsi potenzialmente destabilizzanti. Il desiderio è uno degli impulsi più pericolosi in tal senso perché evolve facilmente lungo direttrici centrifughe, dando vita a comunità private il cui statuto privilegiato intacca la coesione della collettività. Il desiderio normale[2] si definisce invece in primo luogo come l'impulso che permette il rispecchiamento multiplo, ovvero il riconoscimento (anche concorrenziale) di un potenziale *alter ego* in *qualsiasi* altro elemento del gruppo. L'intercambiabilità di ciascuna parte con le altre le rende *ipso facto* tutte omologhe all'intero. Ciò che del desiderio normale viene accettato e incoraggiato è principalmente il suo carattere centripeto, cioè la forza che ne fa il più efficace cemento sociale: l'impulso centripeto è dotato infatti della mirabile proprietà di far percepire a ciascun individuo i fini del gruppo come se fossero i suoi propri. Il desiderio per l'alieno è invece evidentemente centrifugo perché disloca fuori dal gruppo il fondamento ontologico implicito in ogni oggetto d'amore: le basi psicologiche dell'identità collettiva vengono compromesse nel momento stesso in cui un legame atipico mina la possibilità del rispecchiamento.

Quello che vale in una fase primitiva per una società supposta omogenea vale ancora nei sottogruppi delle società complesse; le unioni che non vengono tollerate sono quelle che minano la coesione del gruppo, non importa quanto ristretto. Ciò che a ogni

[1] Un esempio illuminante è fornito dall'antropologa Françoise Héritier, che nei suoi studi sulla popolazione africana dei Samo mette in evidenza come nella loro cultura la necrofilia rappresenti «nella scala dell'orrore l'abominio assoluto» (F. Héritier, *Masculin, féminin: la pensée de la différence*, Paris, Jacob, 1996; trad. it. *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Roma, Laterza, 2000, p. 89). La reazione del gruppo alla deviazione è naturalmente l'esclusione dal rito: «gli autori presunti di questi atti "mostruosi", i loro partner sessuali e i loro discendenti, non vengono sepolti perché ciò impedirebbe alla pioggia di cadere e provocherebbe dunque la siccità e la carestia nel paese» (*ibidem*).

[2] Do per scontato che il desiderio 'normale' sia strutturalmente conforme al modello mimetico descritto da René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Corti, 1961; trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965). La radice mimetica del desiderio è infatti uno dei meccanismi più propizi al controllo sociale, nella misura in cui, a differenza degli impulsi privati e incommensurabili, ogni desiderio concepito mimeticamente è *per definizione* un desiderio socialmente condiviso.

sottogruppo preme di impedire è l'amore del diverso (genitivo oggettivo). Questo aiuta a reinterpretare il desiderio omosessuale all'interno di una logica sociale: solo in senso letterale o etimologico l'omosessualità implica desiderio per ciò che è uguale; di fatto, ciò che porta con sé la sanzione collettiva è la *difformità* di un oggetto del desiderio capace di sottrarre al gruppo energie destinate al mantenimento della sua coesione. Un esempio illuminante è nell'*Edward II* di Marlowe (1594), dove emerge con chiarezza il fatto che a far leggere un'amicizia come una relazione sodomitica non è tanto il fatto che il re e Gaveston siano dello stesso sesso, quanto che i loro gruppi di riferimento siano disomogenei.[1] Trasgressivo è l'impulso centrifugo *in sé*, e la sodomia è solo l'etichetta che, nella fattispecie, più facilmente si presta a sanzionarne il carattere socialmente inaccettabile. Generalizzando: ogni compagine sociale in quanto tale, l'alta aristocrazia inglese dell'*Edward II* come qualunque altro gruppo, si vede minacciata dalla fuga emotiva del singolo in una relazione privilegiata che trasgredisca il vincolo del rispecchiamento. Quest'ultimo può essere considerato la principale condizione di desiderabilità imposta dal gruppo all'individuo: l'oggetto del desiderio normale deve infatti funzionare come uno *specchio*, nel senso che deve riflettere l'immagine del soggetto che desidera, presentandosi conforme a un ideale dell'io socialmente costruito; dall'altro, esso deve costruire una coppia che confermi, riflettendola, la fisionomia stessa del gruppo di appartenenza, di cui essa non è altro che una riproduzione omogenea in scala ridotta.

È lo specchio odiato da Borges insieme alla copula a motivo della loro comune proprietà di moltiplicare gli esseri. Anche qui, metafora e denotazione si toccano, come si toccano nella vieta immagine della famiglia come *cellula* della società: sta di fatto che è nella cellula che si inscrive il codice (che si tratti di DNA o d'altre forze inorganiche) capace di dare forma all'organismo intero, così come in ogni struttura subordinata – dal singolo membro, alla coppia, al sottogruppo – si ritrovano i tratti formali dell'intera società.

Quanto al rispecchiamento, mi sembra utile per questo discorso classificarlo secondo due modalità complementari, che chiameremo, in omaggio al vezzo classicistico degli etichettatori, narcissica e adonia.

Il più importante sul piano sociale è il rispecchiamento adonio, che si produce quando i desideri dei singoli sono diretti verso un oggetto che non abbia altre proprietà se non quella di essere *identico per tutti*. È il rispecchiamento che si lega alle varie forme di oggetto ideale, e alla nozione stessa di ideale universale, ovvero di astrazione segnata in primo luogo dalla medietà. Si intravvede a questo punto come il discorso sul 'desiderio per il morto' converga in ultima analisi con la teoria del bello in generale. Il carattere che mi sembra massimamente pertinente del bello ideale è la sua universalità, ovvero la sua capacità posizionale di *rendere tutti i soggetti intercambiabili* in quanto soggetti dello stesso desiderio. Non sarà fuori luogo ricordare che anche nell'estetica classica, ad esempio nella teoria di Burke, il bello viene visto come un principio di armonizzazione sociale e di conservazione del gruppo.[2] Un'emozione come quella suscitata dal sublime è pertinenza del singolo, sostiene Burke,[3] mentre il bello rientra nella categoria delle "emozioni sociali", la cui funzione si spiega (con un ragionamento comunque assai

[1] Questa è la lettura di A. Bray, *Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England*, «History workshop», XXIX, 1990, pp. 1-15, citato in J. Goldberg, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1992, p. 119.

[2] In particolare in quanto, temperando la *libido*, esso contribuisce a distinguere gli uomini dagli animali bruti: E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, second edn., with an introductory discourse concerning taste, and several other additions, London, 1759, trad. it. *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta. Palermo, Aesthetica, 1985, pp. 72-74.

[3] Ovvero è connessa con le passioni che «appartengono all'autopreservazione»: ivi, pp. 70-71.

diverso da quello schizzato in queste pagine) solo se inquadrata nella prospettiva della conservazione della specie e della società.

Il rispecchiamento narcissico è invece quello che permette al soggetto di proiettare sull'oggetto del desiderio un'immagine corrispondente al proprio ideale dell'io. Amo qualcosa / qualcuno che è (perché è) *come io penso di essere*, ovvero come io penso di *dover* essere, e che pertanto può porsi come regola e parametro per la mia costruzione / conservazione dell'identità. Inutile dire che la fisionomia dell'ideale dell'io deriva di norma dal repertorio sociale dei valori, e che pertanto tendere alla sua realizzazione si rivela di norma operazione sommamente coesiva sul piano sociale (si pensi solo, per fare l'esempio più banale, all'amore dell'uomo per la donna casta o a quello della donna per l'uomo eroico: a Parigi nel 1670 si recitavano versi di questo tenore: «Et s'il faut quelque temps pour aimer un Amant, / pour aimer un Héros, il ne faut qu'un moment»).[1] Il rispecchiamento narcissico è dunque in ultima analisi uno stadio particolare di quello adonio, nella misura in cui gli ideali dell'io (un *alter ego* forte, bello, intelligente ecc.) sono essi stessi forme particolari degli ideali condivisi.

Osserviamo a questo punto che le norme che regolano il rapporto vivo / morto, soprattutto in relazione alle possibilità di perdite centrifughe di energia per il gruppo nel caso di un eccessivo attaccamento al morto, presentano delle caratteristiche funzionali che si ritrovano identiche nelle norme sociali che regolano il desiderio in relazione ai suoi parametri estetici (bello / brutto). Lungi dal sostenere che la polarità estetica bello / brutto sia una trasformazione diretta della polarità vivo / morto, mi limito a sottolineare l'identità della funzione assolta rispetto all'ordine sociale: il desiderio da esse configurato come normale è infatti sempre 'non centrifugo', presuppone cioè sempre la possibilità del rispecchiamento adonio (o della sua fattispecie narcissica).

Non si sopravvaluterà mai l'importanza del rispecchiamento adonio per le dinamiche di rafforzamento sociale: come il punto del non restare attaccati al morto è mantenere i propri impulsi emotivi al servizio del gruppo dei viventi, così il punto del 'bello ideale' come oggetto di desiderio deriva dal fatto che l'identità dell'oggetto del desiderio si riverbera sui soggetti desideranti, rendendoli *ipso facto* intercambiabili, e pertanto omogenei e socialmente coesivi. È utile a questo proposito far riferimento ai risultati di uno studio psicologico sulla percezione della bellezza che ne individua nella medietà il tratto determinante;[2] l'assenza di tratti distintivi permette di concettualizzare la bellezza come antonimo dell'individuazione: quanto meno marcato in senso idiosincratico, tanto più 'bello'.

Inutile dire quanto questo ragionamento sia rilevante in prospettiva *queer*: si capisce infatti meglio la natura del desiderio in termini di psicologia individuale se si tiene in considerazione anche l'aspetto della sua funzionalità sociale. La necessità del rispecchiamento che abbiamo chiamato adonio (per il carattere ideale e universale del suo oggetto, rispetto al quale tutti gli individui assumono la stessa posizione) è anche un importante elemento per capire le *funzioni* del desiderio mimetico che la teoria di René Girard spinge a considerare alla stregua di una maledizione divina: sarà sì legittimo condannare il desiderio mimetico sul piano morale, ma solo dopo aver esplicitato (cosa che Girard non fa) che la dimensione universalmente mimetica del desiderio è una delle principali garanzie per la conservazione della coesione sociale.[3] Estendendo il ragiona-

[1] J. Donneau de Visé, *Les amours de Vénus et d'Adonis*, Paris, Luynes, 1670; rist. in Ch. Delmas (a cura di), *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, qui p. 44.

[2] J. H. Langlois, L. A. Roggman, *Attractive Faces Are Only Average*, «Psychological Science», 1, 2, 1990, pp. 115-121.

[3] Nel senso che l'orientamento mimeticamente 'contagioso' degli impulsi verso obiettivi predeterminati è la radice della massificazione dei desideri presupposta da ogni forma di controllo sociale. Devo l'illuminante suggerimento a C. Dell'Aversano, *Sex: Notes towards a Realist-Constructivist Lexicon*, in corso di stampa.

mento, si potrebbe addirittura sostenere che ogni forma di cultura in generale dipende dal desiderio mimetico, perché è questo stesso impulso primitivo a permettere la condivisione degli obiettivi pulsionali, e con essi della loro configurazione semiotica, e quindi a favorire la formazione dei codici e, per estensione, della cultura.

Orrore, identità, *look*

Applicate a *GZ*, le considerazioni precedenti permettono di riconoscere le finalità coesive e inclusive del desiderio centripeto comuni a norme sociali in apparenza irrelate, come la corretta gestione del rapporto coi morti e l'apprezzamento per la 'bellezza ideale', cioè per oggetti di rispecchiamento adonio. In *GZ*, infatti, la contrapposizione vivo/morto viene semiotizzata in termini di contrasto bello/brutto, con un non lieve smussamento degli aspetti specifici più perturbanti. Questo fa sì che a un livello superficiale il testo sia leggibile in modo abbastanza aproblematico come una satira del lookismo che imperversa nella comunità gay; a livelli più profondi, però, l'interferenza fra le nozioni di bello/brutto e vivo/morto problematizza in modo ben altrimenti radicale il tema del desiderio e della diversità.

La prima apparizione di Miles nel bar gay è introdotta da una gag rivelatrice: sorseggiando un *drink* al banco, Greg e Todd ammirano («GREG Would you look at that?»: 2:06-07) un ragazzo appena arrivato accanto a loro (i titoli di coda lo accreditano come «handsome guy»); in un rapido scambio, Greg esorta Todd a farsi avanti col bellone, ma quando Todd vince la timidezza iniziale e si volta di nuovo, resta interdetto trovandosi di fronte lo zombie Miles. La sostituzione semiotizza quindi Miles *e contrario* in primo luogo come 'non-bello', cosa che del resto Todd esplicita orripilato rivolgendosi all'amico: «It's some kind of zombie or monster» (2:35-36). Miles è molto più dettagliato nel definire la propria anomalia: «TODD I just wasn't expecting you to be … MILES Dead?» (3:01-05; alla radice del disgusto e dell'orrore si colloca l'infrazione di un orizzonte di attesa). Gli altri avventori del bar, più semplicemente, si limitano a urlargli contro «Freak! Freak!» (3:53-4:19).

La simpatia che lentamente si sviluppa fra il ragazzo normale e lo zombie configura chiaramente *GZ* come una variazione sul tema di *La belle et la bête*:[1] al di là di differenze trascurabili (la bestialità del principe è dovuta a una fata cattiva; quella dello zombie in ultima analisi alle energie compresse dal mancato *outing*), la situazione è la medesima: l'obiettivo dei protagonisti è essere amati *nonostante* l'aspetto fisico, e cioè, nella prospettiva di interpretazione che abbiamo messo a fuoco, essere amati di amore centrifugo a dispetto delle sollecitazioni centripete del gruppo. L'amore per il brutto, in quanto deviante, è esattamente come il dolore irrituale per il morto, che trascina con sé fuori dal consorzio umano: un direzionamento delle energie libidiche del soggetto verso un punto di fuga dall'orizzonte della norma, che invece funziona come luogo del rispecchiamento generalizzato.

Il carattere destabilizzante e rivoluzionario del desiderio per il brutto spiega *ad abundantiam* i correttivi semiotici che i testi in questione attivano per ridurre l'impatto di

[1] Il motivo delle nozze con la bestia, che ha antecedenti già nel mondo antico, è attestato nelle letterature moderne per la prima volta nelle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (1550-1553; ed. moderna a cura di G. Rua, 2 voll., Bari, Laterza, 1927, «Scrittori d'Italia», favola I della notte seconda: «Galeotto, re d'Anglia, ha un figliuolo nato porco, il quale tre volte si marita; e posta giú la pelle porcina e diventato un bellissimo giovane, fu chiamato re porco», vol. I, pp. 63-69: qui p. 63). La prima versione pubblicata di *La bella e la bestia* nella forma oggi popolare è quella di G.-S. Barbot de Villeneuve, *La jeune amériquaine et les contes marins*, La Haye, Au dépens de la Compagnie, 1740, anche se di fatto l'archetipo dei numerosi rifacimenti successivi è solo l'*abrégé* inserito da J.-M. Le Prince de Beaumont nel suo *Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves* [1756], 2 voll., Paris, Eymery, 1817, pp. 51-75. Un'antologia in italiano delle principali versioni antiche e moderne della favola in *La bella e la bestia. Quindici metamorfosi di una fiaba*, con una postfazione di M. Warner e un racconto originale di V. Cerami, Roma, Donzelli, 2002.

una rappresentazione potenzialmente troppo *queer*: nel caso di *La belle et la bête* l'amore di Belle è motivato con la bontà della bestia, e la bontà, virtù essenzialmente civile e antibestiale, passa facilmente (qui ma un po' ovunque) per il surrogato incorporeo della bellezza.[1] Arrivati al dunque, quando Belle avrebbe finalmente accesso al privilegio di Pasifae, il carattere reversibile dell'incantesimo *rivela* che la bestialità-buona era di fatto un'illusione ottica, un impossibile logico, e che il bestiale principe fatato è *in realtà* bello come le sue qualità morali (e sociali) imponevano fin dal principio. Niente di irregolare sotto il sole.[2]

Nel caso di *GZ*, il ripristino conformistico dell'ordine segue un diverso itinerario, perché la bruttezza dello zombie non è un dato occasionale e revocabile, ma è segno del carattere irreversibile della morte. E, di nuovo, se altre forme di devianza possono essere più o meno facilmente riassorbite con artifici di calcolo in un orizzonte normativo, l'attaccamento al morto (dove l'erotismo necrofilo è solo un aspetto di una tavolozza più ampia di emozioni) resta *par excellence* la forma di alterità non negoziabile. Lo rivela anche *GZ*, dove, come abbiamo visto, dopo una momentanea attivazione del *topos* 'amor trionfante' il ritorno all'ordine prende addirittura la strada dell'eliminazione fisica dello zombie (16:50), e con lui della possibilità che il desiderio *queer* (cioè sottratto all'obbligo dell'impulso centripeto) arrivi a compimento, anche nella forma minimale di un semplice bacio.

Nonostante la differenza formale, quindi, il messaggio ideologico di entrambi i testi è lo stesso: l'unione difforme è inaccettabile *in quanto difforme*, e l'interdetto viene meno solo se la difformità viene poi corretta: nella fiaba la bestia rivela alla fine il carattere eccezionale e transitorio della sua bestialità, mentre in *GZ* la 'fine dell'incantesimo', vale a dire il colpo di pistola che tronca sul nascere la possibile relazione *queer*, restituisce in sostanza i due partner a due orizzonti relazionalmente incompatibili: belli con belli = sani con sani = vivi con vivi. Se ci si ama nonostante una evidente incompatibilità categoriale, delle due l'una: o l'incompatibilità è apparente, o l'amore è impossibile.

In *GZ* la questione è ulteriormente complicata dalla natura ambigua e paradossale del desiderio dello zombie, sospeso tra ricerca di un appagamento identitario *originariamente antisociale* (l'essere gay in contesto eteronormativo) e ricerca della felicità come *integrazione nel gruppo* (amore corrisposto in contesto omonormativo); il protagonista del film lo ammette eufemisticamente nel confessare la sua passata ritrosia a dichiararsi: «I'm a bit conflicted» (3:27).[3] Questa ambiguità, che in *GZ* sembra occasionale, è in realtà a mio giudizio una componente strutturale del desiderio: nonostante la connotazione di assoluto individuale con cui ce li presenta il senso comune, i desideri e gli impulsi emotivi più privati hanno *sempre*, in positivo o in negativo, una radice ultima nella dimensione sociale. Ogni volta che i nostri sentimenti si muovono in qualche

[1] Se si legge bene Platone, tuttavia, si scopre che il *bene* è tale in quanto *bello*, e non viceversa, come sa chiunque conosca il significato di *to kalón*: quest'ultimo è, nell'ordine, un concetto *sociale* ('bello in quanto socialmente positivo', 'nobile'), quindi estetico ('bello come qualità dell'apparenza collegata al piacere della visione') e solo alla fine, in Platone, morale ('bello come buono').

[2] Vale la pena almeno di menzionare una possibile eccezione nel *corpus* delle riscritture di *La belle et la bête*: una versione popolare toscana raccolta a Montale Pistoiese, *Bellinda e il mostro* (I. Calvino, *Fiabe italiane*, 2 voll., Torino, Einaudi, [«I Millenni», 1956], «Gli struzzi», 1971, vol. 1, pp. 229-235), che peraltro ricalca abbastanza da vicino la redazione di Leprince de Beaumont, introduce un elemento senza paralleli: al momento della trasformazione, quando al posto del mostro morente compare il «bel cavaliere», la prima reazione di Bellinda è di irresistibile sgomento: «"Ma io voglio il Mostro!"» (p. 234).

[3] Si osservi *a latere* il sapido paradosso implicito nella *mise en abyme* del meccanismo: affinché l'elemento deviante venga integrato nel gruppo (affinché lo zombie gay entri a far parte senza problemi della comunità omonormativa del *gay village* angelino) è necessario che un altro membro del gruppo *compia contestualmente una scelta nella direzione opposta* (che Todd ad esempio scelga di rinunciare alla *propria* posizione integrata in favore di un'unione centrifuga con lo zombie).

direzione, noi ci troviamo di fronte alla scelta del protagonista in *La finestra di fronte* di F. Ozpetek:[1] privilegiare il sé come tutto o come parte? Salvare dallo sterminio nazista il proprio fidanzato segreto (omosessuale) o l'intera comunità ebraica (omofoba) cui si appartiene?

Ogni volta che si ama, si deve prendere posizione e decidere con chi stare, se in due o con gli altri: l'amore, secondo l'illuminata precisazione di Hannah Arendt, è per sua stessa natura *antipolitico*.[2] Questo forse è già chiaro intuitivamente (del resto, anche il dettato evangelico – *Mc* 10:7 – sottolinea come per diventare una carne sola gli sposi debbano lasciare la casa dei loro genitori). Non lo è forse altrettanto il fatto che le grandi storie di *amour fou* col cui esempio ci edifica la nostra tradizione culturale vengono di solito fraintese in senso coesivo e non per il potenziale *queer* della trasgressione da cui prendono le mosse: il principe che ama la principessa, il bellissimo giovinetto che è riamato dalla splendida fanciulla sono solo un dato residuale che però tutti hanno in mente, mentre la ragione per cui queste storie continuano a abitarci è che dietro quelle splendide figure di splendidi eterosessuali c'è una nemica che ama il nemico, una matrigna il figliastro, un nipote la zia. Tutta la nostra fascinazione culturale nei confronti dell'*amour fou* è quella degli angeli (*pace* Wenders) che hanno rinunciato al cielo dell'isolamento privilegiato per abitare una terra fatta di regole, gruppi e parole.

Tensioni politiche e metadiscorsive

La rilevanza dei problemi sollevati da un testo all'apparenza 'leggero' come GZ emerge con maggiore chiarezza generalizzando in senso metadiscorsivo i termini finora emersi dal *close reading*. Il punto della lettura *queer* di GZ consiste infatti nello spostare il fuoco del discorso da una concezione 'semantica' (l''altro' è...) a una 'posizionale' o filosofica dell'alterità: se ogni lettura *gender-oriented* di questo testo non potrà fare a meno di approfondire le equivalenze semantiche delle forze in gioco, nello sforzo di definire i termini in cui si pongono i rapporti fra etero, gay, belli, brutti, vivi, morti ecc., una sua analisi coerentemente *queer* valorizzerà invece in primo luogo la natura tendenzialmente relativa dell'alterità (il diverso è tale rispetto a uno *specifico* orizzonte normativo), spostando il livello della discussione dalla contrapposizione etero/gay a una riflessione generale sulla struttura dialettica dei gruppi sociali.

Nelle pagine che seguono considererò pertanto il protagonista di GZ come l'equivalente simbolico-narrativo della *categoria astratta dell'alterità*, mostrando come il testo drammatizzi, all'ombra della contrapposizione dialettica fra un orizzonte normativo e una specifica attuazione 'semantica' dell'alterità (vivo *vs* morto; etero *vs* gay; bello *vs* brutto, ecc.), l'inevitabilità strutturale del conflitto fra gli impulsi individuanti del singolo e le esigenze omologatrici del suo gruppo sociale. Si tratta di un punto delicato, e di enorme rilevanza: il dibattito teorico, così come le sue applicazioni al piano della rivendicazione politica, tendono infatti a misconoscere le radici *strutturali* della repressione sociale delle identità marginali, preferendo attestarsi su localizzazioni ben determinate dell'alterità. Dalla lettura di questo film si può invece ricavare lo spunto per una impostazione radicalmente diversa del problema, che va a mio giudizio affrontato in astratto e a prescindere dalle manifestazioni contingenti dell''altro'.

[1] Italia, Turchia, Portogallo, Regno Unito, 2003. Il personaggio si trova *concretamente* di fronte a un bivio, rappresentato come un incrocio che conduce da un lato alla casa dell'amato, dal lato opposto al ghetto ebraico. Nell'imminenza dell'arrivo dei nazisti a Roma egli avrà tempo per percorrere *solo una* delle due strade.

[2] «Love, by its very nature, is unworldly, and it is for this reason rather than its rarity that it is not only apolitical but antipolitical, perhaps the most powerful of all antipolitical human forces» (H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 242).

L'opportunità di uno spostamento metadiscorsivo anche per l'interpretazione del film è confermata inoltre dall'impianto generale della narrazione e dalla sua inclinazione alla *mise en abyme*: l'equivalenza simbolica di mostro e gay è lampante, come conferma la sua centralità per lo studio finora più completo sull'intersezione fra *horror* e omosessualità («monster is to "normality" as homosexual is to heterosexual»: BENSHOFF *Monsters*, cit., p. 2). Specifica di *GZ* è invece la rappresentazione della mostruosità come condizione di secondo grado all'interno di un orizzonte più o meno uniformemente e aproblematicamente gay. All'interno del mondo che si accinge ad esplorare, lo zombie gay Miles va incontro a reazioni che vanno da un rifiuto *a priori* a un'accettazione fortemente condizionata; un approccio *queer* al testo vi leggerà pertanto in prima istanza una critica a quell'omonormatività che talora si trova a rimpiazzare precedenti contesti eteronormativi. In prospettiva *queer* la liberazione gay è un valore a condizione che venga contrastata la tendenza a realizzare uno scenario egemoniale dove le linee di forza sono spostate ma non abolite (e dove per di più lo spostamento è *esemplato*, come vedremo, sul modello messo in discussione). In *GZ* questa critica assume appunto la struttura di una *mise en abyme*: se in assenza di una comunità solidale il gay inappagato è la necessaria vittima del copione eteronormativo (il timido *closet-gay* dell'antefatto di *GZ*, prima dell'incidente che lo ha trasformato in morto-vivente), la sua *second chance*, pur interamente giocata all'interno di un gruppo potenzialmente simpatetico, ripropone, a un livello ulteriore, un'identica dinamica di omologazione fallita. In altre parole, il gay 'disfunzionale' e 'difforme', come lo zombie può essere qualificato, occupa in contesto omonormativo la casella lasciata libera dal gay già ostracizzato dal canone eteronormativo: etero / gay = gay / zombie. Il rispecchiamento simbolico delle due categorie ha nel testo un'icastica rappresentazione nell'incontro a sorpresa fra Miles e Dwayne (FIG. 1), che nel trovarsi inaspettatamente uno di fronte all'altro sono colti da identico terrore:

FIG. 1. *GZ*, 6:40-43.

Si osservi in particolare l'implicito più immediato della simmetria: i parafernalia della femminilità domestica (crema di bellezza, bigodini, mollette per capelli, cagnolino – sarebbe da riflettere più a fondo sul fatto che non ci siano *clichés* del gay macho, ma solo quelli del suo corrispettivo effeminato) sono equiparati alle piaghe putrefatte dello sconosciuto che la porta scorrevole, aprendosi improvvisamente, ha lasciato emergere come da uno specchio.

In una simile duplicazione *en abyme*, le forme dello stigma, lungi dall'elidersi, finiscono per cumularsi, come mostra poi nel film l'interazione di Miles con Scorpio, un allievo del corso di yoga, che respingerà Miles *sia* in quanto zombie («This guy should not be in here», 12:00 sgg.) *che* in quanto gay («What a waste!», 14:40).

Questa messa in guardia contro il rischio omonormativo, senz'altro molto rilevante, non esaurisce tuttavia la portata *queer* del testo, che a mio giudizio si presta a essere ulte-

riormente scomposto fino a mettere in luce una sorta di critica alle aporie dell'impostazione dialettica dei conflitti. Una lettura appena più approfondita, infatti, mostra in azione nel testo due distinte strategie repressive dell'alterità, che, pur lungo percorsi diversi, se non opposti, agiscono, come forme particolari della logica del potere, in vista dello stesso fine.

La prima di queste strategie è la ben nota logica di repressione esclusiva, fin troppo evidente e familiare perché se ne parli a lungo; essa è rappresentata anche in *GZ* sotto forma di rifiuto diretto e violento: quando gli avventori del bar gay vedono Miles per la prima volta, gli urlano contro «Freak! Freak!» (4:01 sgg.) e torneranno di lì a poco in gruppo, armati di manganelli e catene, per scacciare lo zombie e i suoi nuovi amici fuori dal loro territorio (4:57 sgg.).

Molto più interessante la seconda strategia, che in modo apparentemente antipodico opera tuttavia con efficacia almeno pari al fine di annientare la diversità. Le principali forme di quella che proporrei qui di chiamare 'repressione inclusiva' sono due: l'assimilazione performativa e la correttezza politica. Vediamole più da vicino.

Per assimilazione performativa intendo il tentativo di annullare o almeno attutire i tratti di alterità inducendo il soggetto individualmente marcato alla *performance* di una normalità ridotta a comodo copione conformistico. Nel caso estremo dello zombie Miles, la sua assimilazione performativa assumerà i tratti di un vero e proprio travestimento:

> DWAYNE [...] we are going to give this guy...
> GREG Oh my God, a zombie make-over.
> DWAYNE You got it.
>
> (8:38-41)

Già il gioco di parole rivela la tendenza latente di una plasticità capace di trasformare il sostanziale in funzionale: «zombie make-over» significa infatti in senso proprio 'maschera da zombie' (una fra le più comuni del consumismo orroroso legato a Halloween), ma nel contesto specifico il nesso è risemantizzato come 'il *maquillage* dello zombie', ovvero il travestimento di Miles volto a minimizzarne l'apparenza deviante. Quello che in un'accezione è sostanza (Miles *è* uno zombie) finisce per designare nell'altra il mero ruolo performativo (la maschera, lo zombie di carnevale).

Naturalmente la scena del *maquillage* (sicuramente l'idea comica più interessante del film) evoca con leggerezza alcuni punti cruciali della teoria contemporanea: non solo la scelta di un intervento sintomatico (limitato al piano dell'apparenza) presuppone la teoria butleriana del genere come *performance*, ma soprattutto l'assimilazione che riduce il potenziale perturbante dello zombie all'eumorfia del ragazzo standard finisce per funzionare nei due sensi, implicando polemicamente l'identità del ragazzo standard con uno zombie travestito.

L'assimilazione performativa di Miles avviene in due momenti: nel primo (8:25-9:40) lo zombie si produce in una serie di travestimenti con Dwayne come assistente di *backstage* e Greg e Todd come pubblico. Nella seconda (9:50-11:18), Dwayne e Greg intervengono con un letterale *make-up* di esfolianti e cerone che ha lo scopo (del tutto ovvio, del resto) di mascherare l'alterità di quella che viene eufemisticamente definita «problematic skin» (10:10-11).

Le due sequenze non potrebbero essere più rivelatrici: la sfilata dei travestimenti presuppone non solo l'idea che le identità siano un repertorio di maschere, cosa ovvia anche senza scomodare Pirandello, ma soprattutto che la maschera da indossare vada trovata all'interno di un repertorio *già dato*. Il rito di passaggio dello zombie Miles si configura quindi come un attraversamento dei *clichés* più appariscenti della gaiezza in-

tegrata, dal ragazzo *cool* al cow-boy, dallo *slave* S/M al danzatore brasiliano, dalla *drag queen* al seduttore in *smoking*.[1]

Accolto da tali braccia aperte, il gay represso e maltrattato scivola con naturalezza e gratitudine nella sua nuova identità. La serialità del repertorio è tutt'altro che neutra, perché mette alla prova in modo sistematico l'inclinazione del neofita, di cui misura la capacità di assimilazione dei parametri di giudizio. Non è un caso che in un simile sistema di riferimento la polarità assiologica bene/male tenda a ridursi alla contrapposizione *cool/uncool*: nella loro prima conversazione amichevole nel bar gay, «cool» è Miles che vive al cimitero (battuta di Todd, 4:36), mentre l'omofobo Scorpio lascia la lezione di yoga commentando contrariato: «This is so uncool» (12:25). E infatti Miles sarà felice, allegro e *cool* con tutti i travestimenti *cool*, manifestando una certa riluttanza di fronte alla sola opzione *drag* (9:23 sgg.): sono i primi passi verso un nuovo conformismo, fatto di omosessualità accettata ma «*con juicio*» (frocio sì, checca no). Non è un caso che la tappa finale consista in un *look* da bravo ragazzo, con Lacoste rossa ('disponibilità sessuale sì, ma senza trasgressioni, prego') e anonimi jeans (9:40 sgg.). Le reazioni del pubblico intradiegetico sono altrettanto rivelatrici: inizialmente solo stupiti delle potenzialità dello zombie (8:48 sgg., 8:54 sgg.), Todd e Greg si distanziano poi col riso sguaiato di fronte ai *look* più marcati – un distanziamento benevolo ma non per questo meno sostanziale (dall'opzione *leather*, 9:11 sgg.; o dalla *drag queen*, 9:27 sgg.); di fronte al *look* da «seduttore elegante», invece (9:34 sgg.), i due sembrano turbati, come se coinvolti in una *performance* da cui essi stessi non riescono a dissociarsi. L'ultima trasformazione di Miles è infine salutata da uno sguardo commosso (9:44 sgg.), che rivela l'incoraggiamento e la partecipazione solidale di fronte alla difficile prova superata.

Il momento successivo del rito di integrazione, con la sua peculiare distribuzione dei ruoli, configura un'eloquente dinamica: Dwayne e Greg, le due 'parrucchiere', si occupano della preparazione, mentre il potenziale fidanzato siede in sala d'attesa. È lui il 'giudice' finale di quello che Dwayne gli presenterà come «some of my best work» (10:33). La 'presentazione' in senso teatrale (l'apparizione dello zombie 'truccato' da persona normale assume i tratti di un vero e proprio colpo di scena) coincide con la 'presentazione' in senso antropologico-culturale (l'accettazione della sposa o il riconoscimento del neonato) – e questo rimanda a sua volta alla nozione corrente di 'presentabile', concetto chiave dell'integrazione sociale (come si sa, nella cultura borghese, come già nella cultura *ancien régime*, le relazioni sociali sono vincolate a un atto di presentazione formale). Il senso di questa scena è che Miles deve essere reso 'presentabile', cioè mostrabile al gruppo, come *precondizione* per una relazione affettiva con uno dei suoi membri. La dinamica è la stessa con cui nelle civiltà antiche (e ancora oggi in molte culture) la sposa viene presentata dai rappresentanti del gruppo allo sposo perché egli *la accetti*: lo sposo sembra 'scegliere', ma il suo assenso è solo un adeguamento a ciò che il gruppo ha predisposto per lui come accettabile.

L'aspetto più insidioso e perverso della repressione sociale omologante sta nel fatto che *i ruoli di giudice e redentore coincidono nella stessa persona* (forse non è casuale che anche la religione cristiana ruoti intorno alla figura di un redentore che però alla fine

[1] La scena del travestimento/*maquillage* va messa in relazione con la considerazione di Rh. J. Berenstein, *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 8 che osserva come fin dagli anni trenta nella maggior parte dei film dell'orrore venga inscenata a qualche titolo una sorta di *performance*, una qualche forma di travestimento: «This repeated inclusion of performances in classic horror films is by no means accidental. As a genre that trades in the masking and unmasking of creatures and celebrates the discovery that characters are not what they seem (consider Dracula's initial introduction as a suave aristocrat or Dr. Jekyll's kindness as a physician), the performance of roles is a crucial generic component».

tornerà di nuovo per *judicare vivos et mortuos*): il giudice può condannare *o* assolvere, ma entrambe queste possibilità si collocano all'interno della categoria del giudizio. Il redentore invece *sottrae* al giudizio, in quanto cancella la colpa. La struttura posizionale delle due relazioni sottese è opposta; questo spiega perché ogni posizione screditabile (cioè minata da uno stigma non evidente,[1] come l'identità omosessuale o l'ascendenza israelitica) è *di per sé* insostenibile: perché le aspettative implicite nei confronti degli altri membri del possibile gruppo di riferimento sono contraddittorie. Ogni soggetto screditabile, in altri termini, si aspetta *contemporaneamente* redenzione *e* giudizio, nonostante la contraddittorietà strutturale delle due opzioni. È esattamente quello che succede una volta che il travestimento ha sostituito a un individuo screditato uno screditabile, a Miles lo zombie il bravo ragazzo in Lacoste rossa e col cerone sulle piaghe: Todd è colui da cui dipende/può dipendere la redenzione di Miles, il superamento della sua prova esistenzale (trovare il vero amore); al tempo stesso è lui che viene investito della funzione di giudice e deve decidere se e quanto bene Miles «fit[s] in». Il commento «You look great» (10:50) è quindi sì una parola di *redenzione* (= ti amo come sei) ma, per la forma stessa in cui viene profferito, esso suona come una sentenza, che vale automaticamente, ad onta delle intenzioni benevole, come una condanna *de facto* (= ti considero e, dopo aver valutato la tua conformità, ti assolvo). Nel momento in cui parte la musica romantica, infatti (10:42), il giudizio di Todd al Miles 'civilizzato' segnala l'innesco irreversibile del processo di repressione inclusiva. Una repressione insidiosa, se è vero che lo stesso Miles, quando subito dopo contrappone ai propri intolleranti «old friends» (10:59) le nuove, simpatiche relazioni che lo accettano 'così com'è', non allude nemmeno più al fatto che i suoi caratteri specifici siano stati a tutti gli effetti spazzati sotto il tappeto.

Se l'assimilazione performativa si realizza in subdole forme di accettazione repressiva fortemente condizionante, la violenza che essa opera (imponendo al singolo la rinuncia al proprio specifico individuale) resta nondimeno cospicua. Molto più insidiosa è invece l'altra strategia di inclusione che l'analisi di *GZ* permette di enucleare, e che agisce in parallelo rispetto all'assimilazione performativa. Si tratta di quella che abbiamo chiamato 'correttezza politica', e che consiste in una aprioristica sospensione del giudizio tale da operare una vera e propria *rimozione dell'alterità*. La distinzione fra un comportamento repressivo e uno non repressivo in questo caso è molto sottile, e un testo comico-parodico come *GZ* dà buon gioco all'interprete nel mettere in mostra la pericolosità di quello che, nella quotidianità della vita 'civile', può sembrare perfettamente accettabile e anzi positivo. La repressione implicita nel *politically correct* agisce infatti in modo soave e non traumatico, ma non per questo meno riprovevole: quella che è in apparenza la sua grande delicatezza nei confronti del diverso non è altro che una volontà programmatica di *elidere la diversità a livello discorsivo*. Si tratta di una volontà fondata in ultima analisi su un abuso sia cognitivo che politico, da un lato perché essa nega in qualche misura la pertinenza e la rilevanza delle categorie percettive, che invece *registrano* la diversità, dall'altro perché il presupposto attivato sul piano politico è che le società civili non possano fare a meno dell'omogeneità come criterio associativo. Come abbiamo detto, la strategia della correttezza politica non accetta ma *rimuove* la diversità e l'idea stessa di alterità che essa presuppone. Al tempo stesso, la correttezza politica agisce come impulso coercitivo sui membri del gruppo, che si vedono conculcare le possibilità di interazione espressiva col diverso in nome di una sua scotomizzazione che tende a erodere pericolosamente il rapporto fra coscienza e realtà.

Fra i tratti di maggior interesse di *GZ* c'è il fatto che l'alterità – marcata già in origine dallo stigma alla seconda potenza del protagonista – viene confrontata contemporanea-

[1] Cfr. sopra n. 3 a p. 155.

mente con tutte le strategie di repressione di cui abbiamo parlato, tanto quella esclusiva, la più ovvia e evidente, quanto le due subdole varietà della repressione inclusiva. Questo imprime al testo una struttura semioticamente paradossale: se su un piano infatti la norma (lo schifo per lo zombie) è repressione e l'alterità (lo zombie) è represso, su un piano sovraordinato l'ingiunzione a scotomizzare l'alterità è repressione (l'obbligo sociale di accettazione *eufemistica* delle differenze), mentre repressa è non solo la contrapposizione io/altro (la possibilità di dire allo zombie: «mi fai schifo»), ma la stessa possibilità di entrare in rapporto con l'altro *in quanto tale*.

L'azione della correttezza politica è visibile fin dalle prime sequenze, ad es. durante il primo incontro di Miles e Todd nel bar gay:

> MILES Can I buy you a drink?
> TODD [*turbato e imbarazzato*] Uhhhhh...
> MILES I, I... This was a bad idea...
> TODD No, uh... no, it's fine... I just wasn't expecting you to be...
> MILES Dead?
>
> (2:50-3:05)

Nell'imbarazzo di Todd, e nella sua riluttanza a chiamare con il nome appropriato quello che vedono i suoi occhi, possiamo riconoscere gli effetti di questa forza sociale la cui manifestazione discorsiva privilegiata è l'eufemismo. È la stessa forza che spinge Dwayne a minimizzare di fronte a una visione piuttosto *splatter* dello scalpo di Miles in avanzato stato di decomposizione:

> DWAYNE You know... you have... what we call "problematic skin".
>
> (10:05)

Dietro alla volontà dichiarata di non ferire l'altro, l'eufemismo opera di fatto come il rifiuto di riconoscere l'alterità in sé. L'atteggiamento *politically correct* si traduce infatti in una sospensione del giudizio; non è un caso che alla lezione di yoga, luogo naturale della *tolleranza*, l'ecumenico istruttore tenti di smorzare l'aggressività di Scorpio raccomandando: «No judgments in this class» (12:04). Già di fronte all'indignazione di Dwayne nel vedersi portare a casa uno zombie, la prima reazione di Todd era stata: «He's a very sensitive guy. [...] Don't be so quick to judge, Dwayne» (7:20 sgg.): rintuzzare i possibili giudizi negativi sembrerebbe rivendicare il diritto di ciascuno a non essere giudicato; di fatto, come abbiamo già visto sopra, lo scopo del *politically correct* si limita all'abolizione della *espressione* del giudizio. Nella sostanza, un giudizio inarticolato ma efficace ha luogo comunque, e il verdetto di accettazione non è meno pericoloso e violento di quello di esclusione: quest'ultimo priva l'individuo del gruppo, il primo lo priva 'semplicemente' di se stesso. Lo sa bene Todd, che nel vantare la sensibilità della creatura aliena («he's a very sensitive guy») confida più o meno consapevolmente sulla sua malleabilità sociale (la sensibilità è requisito principe dell'adattamento).

In questa prospettiva *GZ* può dunque essere letto come rappresentazione ironica di un paradosso in cui la garanzia della *correttezza politica* (l'accettazione obbligata delle alterità) si trasforma in *vincolo coercitivo* che disinnesca strutturalmente all'origine la possibilità di espressione delle alterità stesse.

La tendenza implicita in questa critica può essere illustrata al meglio dal confronto con un capolavoro di *dark humor*, il segmento *United Appeal for the Dead* dal film di J. Landis *The Kentucky Fried Movie* (USA, 1977):[1] strutturato come uno spot televisivo di raccolta fondi, lo sketch è basato su un corto circuito straniante che inverte iponimo e ipe-

[1] Le citazioni nel testo rimandano al video di questo solo segmento, accessibile nel maggio 2009 all'indirizzo http://www.youtube.com/watch?v=_kXl8LyD_JA.

ronimo facendo della morte una semplice 'causa di morte'; come ricorda il compunto portavoce dell'associazione, «despite millions of dollars of research, death continues to be our land's no. 1 killer» (00:04-10). Dopo aver ricordato che «many deserving families have been helped» (00:51), e focalizzato quindi il *target* della comunicazione nei nuclei familiari, il portavoce Gibson produce la testimonianza di una madre di famiglia, la signora Hefsteder, che con tono inespressivo e didascalico commenta le scene di un breve filmato (00:54 sgg.):

Three years ago our Johnny died. We thought that there was no hope. But then we discovered the *United Appeal for the Dead*. They showed us that despite Johnny's handicap he could still be a useful member of our family and of our community. Our *United Appeal for the Dead* case worker showed us that the absence of life from Johnny's body didn't have to mean his absence from our daily lives. We realized the constant joy that could be ours as we were able to include him in our family activities. The *United Appeal for the Deat* turned misery into happiness. We have them to thank for our family's newfound togetherness.

La signora Hefsteder parla inizialmente al pubblico seduta su un divano con accanto il marito. Uno zoom all'indietro allarga l'inquadratura fino a includere il cadavere del figlio John, accomodato sull'altro lato; successivamente la voce fuori campo della signora Hefsteder commenta tre brevi sequenze in cui viene mostrata l'inclusione del cadavere di John in tipici momenti di armonia familiare: il pranzo per il *Thanksgiving*, una partita allo stadio e il relax in piscina, dove il morto galleggia a faccia in giù accanto a una ragazza che gioca felice con la palla.

La comicità apparentemente demenziale dello *sketch* ha in realtà una serie di bersagli concreti, che vengono colpiti mediante la rappresentazione indiscriminata e iperbolica della norma inclusiva: i due più rilevanti per il nostro discorso sono appunto le strategie discorsive del *politically correct* e il rapporto dell'individuo col suo contesto familiare. Alcune parole chiave nel discorso della signora Hefsteder localizzano infatti la *pointe* aggressiva nello smascheramento di un sistema eufemistico che smussa e riduce la stessa esperienza della morte a un semplice «handicap». L'altro elemento di rilievo è che a parlare siano le ragioni della collettività, nella fattispecie della struttura familiare, *contro* l'individuo: a quest'ultimo non viene chiesto di essere qualcuno, ma semplicemente di esser*ci*. La sua identità non deve essere sottolineata da niente che non sia la mera disponibilità (*perinde ac cadaver*, per una volta in senso proprio!) a occupare la nicchia che la struttura del gruppo gli riserva. Questo basta a che egli se ne confermi uno «useful member». La «togetherness» della famiglia (e per estensione di ogni gruppo sociale a essa omogeneo) non ha bisogno di persone, insomma, perché le bastano cadaveri, o in genere simulacri di persone. La vita del gruppo («our daily lives») si sostituisce, per una volta in maniera del tutto fisica e letterale con la prepotenza dell'inclusione amorosa e tollerante, alla vita dell'individuo («the absence of life from Johnny's body»).

Il completamento dell'inclusione può dirsi compiuto quando l'elemento alieno assume su di sé il punto di vista del gruppo; la cosa ha luogo anche in GZ quando Miles mostra di aver introiettato completamente i parametri di esclusione dello stigma: dopo che l'allievo omofobo del corso di yoga, Scorpio, ha finto di essersi trasformato in zombie per fare uno scherzo ai due amici e all'istruttore, Miles ha sùbito pronta una spiegazione autolesiva («I think I infected that guy»: 13:06), pur sapendo con certezza (è Todd che gliene chiede esplicita conferma) che la cosa non gli è mai capitata in precedenza. Non solo: di fronte a un altro zombie (fino a prova contraria Miles stesso pensa che Scorpio lo sia), lo zombie assimilato si schiera senza esitazioni dalla parte del suo gruppo di adozione ed è lui stesso a suggerire il modo di far fuori il suo malcapitato cospecifico («You've got to shoot him in the brain or take his head off»: 13:16-17).

Non penso siano necessarie altre prove per mostrare come sia possibile riconoscere all'opera la dinamica del potere, tendenzialmente fondato sull'*esclusione*, anche nelle situazioni fondate sull'*inclusione*. È il potere nella sua versione ecumenicamente benigna e 'tollerante', un potere che tratta di fatto le differenze appiattendole sotto lo schiacciasassi di una benevolenza giuliva e superficiale almeno quanto superficiale è il *maquillage* che pretende di camuffare uno zombie da ragazzo vivo.

Il potere e i suoi agenti

Questa accurata disamina delle strategie del potere dovrebbe aver chiarito come esclusione e inclusione condizionata dell'individuo deviante agiscano per opposti canali ma con uno stesso fine, l'eliminazione / rimozione dell'alterità in vista di un bene superiore identificabile con la salvaguardia dell'identità collettiva. *GZ* va letto quindi in ultima analisi come una rappresentazione paradigmatica dell'aporia, generalissima e rilevantissima, che nasce dal confronto fra individuo e società in lotta ciascuno per la salvaguardia delle proprie esigenze.

Il momento in cui emergono con maggiore chiarezza i termini della contrapposizione è la conclusione del film: lo zombie riesce finalmente a convincere il ragazzo carino a tentare almeno l'esperienza di una relazione affettiva irregolare, ma viene bloccato da un colpo di pistola che lo atterra appena prima del primo bacio. A sparare è, come abbiamo visto, la psicoterapeuta della prima scena, che così giustifica la propria azione:

> THERAPIST It had to be done. You gave him a good send-off, you should be proud.
> TODD [*scioccato*] You killed him.
> THERAPIST He was already dead. I just saved your life.
> TODD You're a monster. I could have loved him.
> THERAPIST In another life.
> TODD [*sussurrando*] O my God!
> THERAPIST There was no future there. You're ready to move on, now.
> TODD [*riflettendo*] You're right. Thank you.
> THERAPIST No, thank *you*.
>
> (17:00-37)

Nel pronunciare l'ultima battuta, la terapeuta carezza il mento di Todd mettendo in mostra sul proprio braccio un segno di putrefazione che il ragazzo scorge con orrore: dunque anche l'insospettabile terapeuta era uno zombie! Con l'inquadratura della faccia sorpresa e sconvolta di Todd il film si chiude. Lo spettatore, distratto dai titoli di coda, tenderà a sottovalutare il rilievo di questo finale; in prima battuta sarà portato piuttosto a liquidarlo (anch'io l'ho fatto, confesso) come un effettaccio spiazzante messo lì per attutire con *Aufschluss* epigrammatico la riconferma del principio di realtà. Ma se ci si sofferma appena a pensarci, la cosa non può non dare problemi, per la sua incongruenza lampante: perché la psicoterapeuta uccide lo zombie, se lei stessa è uno zombie? Con chi, con cosa sono solidali le sue azioni?

La risposta va cercata nel fatto che il finale di *GZ* drammatizza in modo sintetico ma non per questo meno completo le strategie di repressione che il gruppo esercita sui singoli per il tramite del suo rappresentante di turno, in questo caso la psicoterapeuta. Le battute di costei, fondate su una visione del mondo che per abitudine più che per convinzione continuo a identificare come il 'principio di realtà', sono infatti totalmente solidali con le esigenze di una collettività tutta volta alla propria conservazione e riproduzione.[1]

[1] Di questo non è consapevole, a quanto ho capito, nemmeno l'autore del film, Michael Simon, che infatti nell'intervista a Logo già citata nella n. 1 a p. 155 ammette di non aver dato fiducia lui stesso alla *second chance* di Miles lo zombie.

L'affermazione «There was no future there», ad es. (17:19), è a tal punto tipica nella sua tendenza repressiva da richiamare alla lettera (benché in modo con ogni probabilità del tutto involontario) la teoria che il filosofo *queer* Lee Edelman ha sistematizzato in un saggio dall'eloquente titolo *No Future*:[1] ciò che sta a cuore alla società, osserva Edelman, è essenzialmente la conservazione propria e dello *status quo*. Questo fine si traduce in una sistematica dislocazione nel futuro delle radici del senso; in tal modo la proiezione idealizzata del presente in un futuro sempre aperto e indeterminato consente *oggi* di legittimare facilmente strategie repressive altrimenti inaccettabili. Edelman individua l'*avatar* più pervasivo di questo alibi di dominio della società nei confronti degli individui in quella figura idealizzata che lui chiama il «Child», in nome della cui protezione viene legittimata ogni atrocità. Anche se in GZ di bambini non c'è traccia, è comunque evidente che la repressione delle aspirazioni individuali di Miles avviene in nome di un'istanza dilatoria che rimanda a un ucronico futuro («In another life») il possibile appagamento individualmente trasgressivo. Questa dilazione permette altresì di vedere come le istanze del potere traggano profitto anche da strutture culturali apparentemente 'innocenti' come il perseguimento della perfezione ideale: quando Todd viene convinto dalla psicoterapeuta a tornare a *sperare* in un amore che abbia un *futuro*, non si rende conto di star accettando il gioco ipocrita della repressione, che suggerisce sempre di barattare una situazione imperfetta presente con una realizzazione ideale futura. È infatti una funzione essenziale dell'ideale adonio, applicato agli oggetti del desiderio come ai progetti di vita, far prevalere l'aggiornamento dilatorio ('verrà un giorno in cui il sogno diventerà realtà' ...) su ogni imperfetta ma concreta attuazione dei progetti individuali entro l'orizzonte di realtà.

La rivelazione inaspettata della zombitudine dell'analista ha infine un'altra funzione, meno cospicua ma molto più rilevante: l'affermazione dell'arbitrarietà del potere. Si noti infatti che la terapeuta ostenta il braccio compromesso solo dopo che Todd si è mostrato *convinto* dalle sue argomentazioni («You're right, thank you»). Se il suo scopo immediato era stato ottenere l'assenso *razionale* di Todd, molto più importante è ora mostrare a Todd che le ragioni del potere non sono fondate su alcuna logica coerente o prevedibile. È, molto più in piccolo ma esattamente negli stessi termini, la dinamica del finale di *1984* di George Orwell: una volta motivata razionalmente l'eliminazione di Miles, la terapeuta può esibire il proprio stigma affermando così la natura *posizionale e non semantica* dell'alterità: l'oggetto della repressione non è un individuo *in quanto qualcosa*, ma l'individuo *in quanto tale*. Anche O'Brien in *1984* colpisce ufficialmente in nome di una precisa linea politica, ma una volta che l'individualità di Winston è stata annientata O'Brien può tranquillamente ammettere, tra le altre cose, che lui stesso è uno degli autori del testo sovversivo contro cui sono volti ufficialmente tutti gli sforzi repressivi del partito.

In GZ, quindi, come in *1984* (come nella vita in genere...), lo scopo della società è impedire ogni forma di attaccamento centrifugo, da quello del congiunto in lutto che

Secondo Simon infatti il «big message» del film è: «Be yourself while you have the chance. Miles is the lucky one who gets a second chance to "come out." Although Miles experiences the joy – it is, of course, too late». Fra gli impliciti di quell'«of course» troviamo conferma di due verità artistiche importanti: la prima, fin troppo ovvia, è che l'autore non controlla in modo cosciente la piena portata della significazione del suo testo; la seconda, caso particolare della precedente, è che un testo può essere anche ideologicamente molto più ardito e sovversivo del perbenismo rassegnato che lo ha ispirato. Il fatto che Michael Simon veda l'amore *queer* dei suoi due personaggi come impossibile mostra solo che lui stesso, come la terapeuta, ha introiettato i limiti del possibile senza rendersi conto appieno della loro matrice puramente culturale. La ragione per cui «Nobody's perfect» è la battuta più famosa e amata della storia del cinema è solo che, per i suoi tempi, essa era l'equivalente del baciare lo zombie in barba al principio di realtà. Di fatto, oggi con GZ siamo molto più indietro dei tempi – peraltro cupissimi – di *Some Like It Hot*.

[1] L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham (NC), Duke University Press, 2004.

vorrebbe morire insieme al suo caro scomparso, a quello di Winston per Julia, a quello di Todd per Miles. La repressione psicologicamente più efficace sarà quindi quella che fa leva su strategie argomentative che prima vengono fatte accettare razionalmente, e *poi* vengono smontate come pretestuose e irrilevanti. In tal modo il singolo può rendersi conto, o meglio: può introiettare a livello prelogico e pertanto accettare senza resistenza, che il potere è tale non in virtù di un principio razionale che lo fonda, ma in virtù della sua forza *arbitraria* di autoconservazione. E la manifestazione più radicale del trionfo del potere è, in GZ come in *1984* (come nella vita?...), la dissociazione dell'individuo dai desideri che lo configurano come tale, e cioè in primo luogo dai suoi oggetti d'amore: come Winston nella stanza 101 riesce a porre fine alla tortura con la frase «"Do it to Julia!"», così Todd fa proprie le ragioni dell'eliminazione di Miles («You're right») e ringrazia addirittura l'analista («Thank you»). In entrambi i casi (al di là della vertiginosa differenza di aspirazioni e qualità letterarie dei due testi) i personaggi che hanno subito il potere sono stati condotti a rinnegare il proprio desiderio centrifugo, e per ciò stesso sono stati privati del loro stesso principio di determinazione individuale. Questa, conferma anche GZ, è la regola del gruppo: per essere membri (e non si può non esserlo) non si può essere individui.

Perché zombie?

Arrivati a questo punto è forse finalmente possibile tentare una risposta alla domanda che ci siamo posti all'inizio di questa analisi: perché lo zombie? e perché uno zombie gay? perché questa assimilazione, pur così strana, sembra tanto convincente? Un'affinità superficiale consiste, è ovvio, nell'analoga 'mostruosità', nell'analoga marginalità rispetto a un orizzonte normativo. Ma questo non spiega appieno le risonanze connotative dell'interferenza, le quali a mio giudizio vanno ben al di là di quella certa aria di famiglia che altrettanto bene assimilerebbe gli omosessuali a extraterrestri, psicopatici, barboni o a qualsiasi forma di 'diverso'.

L'elemento specifico dell'alterità dello zombie dipende invece a mio giudizio dalla sua *natura strutturalmente paradossale*, che ne fa (in special modo nel caso del metazombie delle parodie) il correlato metaforico capace di farsi carico con la migliore economia espressiva dei tratti specifici della condizione omosessuale. Questi tratti si possono definire, in termini per ora molto generali, come il lancinante impulso *simultaneo* alla differenziazione e all'assimilazione, la tenace volontà di affermazione dello specifico individuale pur nel quadro di un altrettanto appassionato desiderio di assimilazione al gruppo. A voler essere precisi, una simile tensione è presente in ogni soggetto, nella misura in cui ciascuno aspira a essere al tempo stesso individuo e membro di un gruppo sociale. Ma solo nell'omosessuale – e a maggior ragione nello zombie gay protagonista del film che abbiamo analizzato – il paradosso si configura come la volontà di essere riconosciuto come uguale *esattamente a motivo* della differenza specifica. Nell'omosessuale, insomma, si trova a emergere nel modo più lampante l'aporia di fondo dei rapporti fra individuo e società, il fatto che non si possa essere contemporaneamente soggetto individualmente determinato e membro di una comunità fondata sull'assimilazione omologante. Lo zombie è dunque la concretizzazione fantastica di una rappresentazione dell'io fondata sull'inestricabile contaminazione degli incopossibili. Il metazombie, lo zombie gay di GZ, è il segno di un io che vuole essere *al tempo stesso* individuo e membro di un gruppo.

Questa natura strutturalmente contraddittoria appartiene per definizione allo zombie in quanto morto-vivente, ossimoro ambulante che sintetizza la polarità identitaria più radicale, quella fra vivo e morto, e in ultima analisi quella fra soggettività e materia.

Essa viene potenziata in GZ dalla sua declinazione secondo le modalità specifiche non già di uno bensì di *due* linguaggi letterari per statuto votati all'esplorazione e all'espressione delle situazioni liminari e di conflitto: l'*horror* e la parodia. Il genere *horror* nasce infatti dall'esplorazione sistematica di alcune modalità di reazione al contatto con l'alieno, in una varietà di situazioni narrative accomunate dall'insistenza sulla dimensione del confronto e del confine. La modalità comica del discorso mette invece alla prova i limiti di validità del senso comune, relativizzando al contempo la compattezza e la funzionalità delle visioni del mondo familiari in favore di una loro ridefinizione alternativa.

La convergenza ideologica e semiotica fra *horror* e comicità è esemplificata in GZ dalle modalità di rappresentazione del corpo mostruoso, presentato come amorfo, *decostruito*, e al tempo stesso ostinatamente proteso verso un fine. Il corpo dello zombie è una compagine sfilacciata che si può rompere e che *si rompe* continuamente, pur senza deflettere dai suoi obiettivi, in barba alle leggi della fisica. La lezione di yoga è un momento estremo di questa decostruzione surrealistica dello zombie: come già nella scena del bar un'unghia gli era saltata dal dito (2:47), e poi di fronte alla piscina gli era caduto a terra dal costume un pezzo dei genitali (7:58), così adesso a Miles, teso nello sforzo di assumere una posizione, si stacca improvvisamente una gamba con schizzi di sangue che imbrattano il vicino (12:15). Questi che sono i massimi momenti di disgusto nel film, e come tali si inquadrano a pieno titolo nelle definizioni correnti dell'*horror*,[1] sono altresì i momenti di maggiore comicità, come può confermare in pratica la reazione del pubblico, e, in teoria, il confronto con la decostruzione del corpo tipica dei fumetti (*comics*) e dei cartoni animati (chissà perché 'cartone animato' ricorda tanto 'morto vivente'…). I pezzi di Wile E. Coyote raccattati con pazienza dopo la sua ennesima disintegrazione corporale sono, come i pezzi che Miles dissemina senza mai perdersi d'animo, i segni di una volontà infranta ma non doma, dell'individualità irriducibile anche di fronte al livellamento spietato delle regole razionali e del principio di realtà. La rottura del corpo che accomuna mostri e personaggi della fantasia comica semiotizza dunque questa irriducibilità: il corpo che si rompe è l'io che si scontra col gruppo fino a disintegrarsi, l'io che non si armonizza col suo contesto sociale (come esplicita Scorpio a proposito di Miles nel gruppo di yoga, 12:00) *nonostante* la sua volontà di adattamento. Ecco perché la scena di Miles che tiene in mano il suo piede staccato guardando il soffitto e facendo finta di niente è così comica (12:27 sgg.): perché il piede staccato è ciò che si rifiuta di lasciarsi nascondere sotto il tappeto di qualunque *maquillage*, smascherando come inautentico ogni tentativo di adattamento fondato sulla negazione dello specifico individuale.

Lo zombie è dunque il correlato metaforico più aderente di una condizione della soggettività definita dalla strutturale sospensione fra istanze contraddittorie. Mi sembra in particolare che gli aspetti principali di questa dialettica dell'identità siano rispecchiati proprio da alcuni caratteri che, su diversi piani, definiscono la fisionomia specifica dello zombie: la sua bestialità, il suo rapporto paradossale con il tempo e la sua sfida al principio di non contraddizione. Dedichiamo ancora un po' d'attenzione a questi tre punti.

La rappresentazione totalmente simpatetica dello zombie Miles in GZ si può facilmente ricondurre a una serie di tratti formali molto chiari: Miles è infatti il protagonista narrativo nonché la soggettività che orienta il punto di vista della narrazione; egli è inoltre un individuo la cui aspirazione alla *second chance* coincide con l'immancabilmente simpatetica ricerca del 'vero' amore. Il fattore che agisce più in profondità, però, è secondo me il fatto che Miles abbia superato la fase della potenzialità civilizzata e repressa e si presti quindi a configurarsi come un equivalente simbolico del desiderio non

[1] Carroll, *Philosophy*, cit., pp. 16 sgg.

socializzato, un desiderio immune dai meccanismi dilatori con cui viene inibita la realizzazione di sé. Lo zombie è infatti *per definizione* una bestia che non sa porre un freno ai propri impulsi ferini: nella scena iniziale di GZ la psicoterapeuta accenna al problema col «flesh eating» (00:54), e mostra come fra gli obiettivi della cura ci sia la socializzazione degli impulsi violenti dello zombie, rispetto ai quali l'appagamento omosessuale è in fondo talmente poco trasgressivo da essere raccomandato addirittura come terapia. Ancora a 11:26 un ruttino mal simulato permette di inferire che Miles ha divorato il cane di Dwayne. Nel confronto con Scorpio, infine, Miles supererà addirittura il tabù dell'antropofagia. Il contesto moralistico della bestialità di Miles (la vittima, Scorpio, è un *villain* vessatore) sembra attenuare la portata trasgressiva della sua rappresentazione simpatetica, come se il testo volesse farci credere a una relazione causale in cui la simpatia che non possiamo esimerci dal provare di fronte all'atto cannibalico derivi dalla giustizia retributiva implicita nella punizione del cattivo. In realtà, come spesso succede nei testi di consumo, la relazione di causa-effetto è travestita in senso conformistico e presentata in forma inversa: ci contentiamo che l'azione abbia una finalità moralistica *a motivo della simpatia a priori* per la rappresentazione dell'aggressività incoercibile. Di fatto, a noi lo zombie piace perché è una bestia, perché non può fare a meno di ammazzare per mangiare, ci piace perché è un soggetto inesauribile di desiderio, un desiderio che lo agisce in modo incoercibile e contro qualsiasi principio di civilizzazione. Non è un caso che, a ben vedere, l'episodio di antropofagia funzioni non come dissuasore del sentimento nascente in Todd, bensì come una sorta di catalizzatore che fa precipitare l'attrazione e rende possibile la scena finale del bacio mancato. Lo shock di Todd di fronte alla scoperta dell'essenza dello zombie («Get away from me. You're an animal!»: 15:57-58) si rivela infatti fin troppo facile da superare. Il punto è che la seduzione che Miles esercita nei confronti di Todd procede dalla sua attitudine a sbloccare in senso disinibitorio la realizzazione dell'io. Lo si vede con chiarezza nel dialogo in cui lo zombie offre all'amico vivo di aiutarlo paradossalmente a «live a little» (6:18).

Il fascino esercitato sull'immaginario collettivo dalla figura dello zombie così come lo rappresenta il cinema, almeno da Romero in poi, ha dunque a che vedere col suo essere segno immediato di autenticità, un'autenticità 'freudiana' fatta di *libido* purificata di tutti i residui di socializzazione culturale. Gli uomini che 'vivono' secondo le regole della società sanno in fondo di non essere altro che pupazzi alienati, mentre lo zombie è lo specchio del loro complemento, l'estrinsecazione della loro individualità libidica repressa. Il desiderio implicito nella pulsione aggressiva dello zombie è infatti desiderio autentico e della categoria migliore, perché è precosciente e indiscriminato (non ha a che vedere con la fissazione amorosa esclusiva e individuale che la cultura cortese ha radicato nell'erotologia occidentale). Lo zombie è una macchina da desiderio, una cassa di risonanza dove il desiderio si presenta nella sua forma più pura, ovvero come desiderio alimentare, desiderio di inclusione tramite la bocca.[1] In ultima analisi, a noi lo zombie piace in generale, e qui in particolare, perché ci sembra *più vivo di noi stessi*, come dimostra chiaramente il protagonista di GZ, che, una volta liberato delle pastoie di una vita che è di fatto plasmata senza residui da vincoli culturali, si rivela il solo individuo capace di passioni non mediate.

[1] Alludo naturalmente alla ben nota modellizzazione freudiana delle fasi dello sviluppo libidico del bambino nel secondo dei *Tre saggi sulla teoria sessuale* – S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig, Deuticke, 1905; III ed. aumentata *ibidem* 1914; trad. it. S. Freud, *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1970 («Corpus freudiano minore»), pp. 71 sgg.: in particolare il § 6, pp. 96 sgg., [aggiunto nel 1914] –. Si ricordi che per la prima fase Freud parla esplicitamente di un'organizzazione pregenitale «*orale* o, se vogliamo, *cannibalesca*» (primo corsivo dell'autore, secondo mio).

Al di là della risonanza con le strutture freudiane della psiche, abbiamo detto, lo zombie gay in *GZ* è specchio della commistione strutturale di identità e alterità anche per il fatto di presentarsi a livello semiotico come un paradosso temporale: lo zombie può essere infatti considerato in astratto uno specchio rivelatore, un ininterrotto invito all'esercizio introspettivo fatto di *memento mori*: esso porta alla coscienza ciò che siamo slatentizzando l'esito ineluttabile dell'esistenza. Nel caso particolare di uno zombie gay, questa esibizione e i relativi corticircuiti temporali portati con sé dal *côté* zombie (in quanto morto redivivo, lo zombie significa il passato che avanza a interferire col presente; in quanto specchio del destino incombente, lo zombie significa il futuro che torna indietro a interferire col presente) corrono in parallelo con la particolare fisionomia semiotica dello stigma che si ritrova alla base dell'identità omosessuale, in special modo negli ultimi decenni. In un sistema moralistico e repressivo, infatti, lo stigma è, con paradosso non diverso dal cortocircuito temporale, *sia causa che effetto* dell'esclusione. Immaginato come un vizio intrinseco, che non può non risolversi in una manifestazione palese della sua natura aberrante, l'omosessualità è tendenzialmente assimilata alla degenerazione organica e alla malattia, e l'omosessuale è visto come un essere corrotto cui manca di fatto solo la visibilità immediata della corruzione. Lo zombie è la versione del gay filtrata attraverso lo sguardo stigmatizzante. Uno sguardo che in ogni omosessuale, ad es., vede un malato di AIDS, e che in ogni malattia (in molte culture questa è ancora la forma di spiegazione più diffusa) riconosce la diretta e immancabile estrinsecazione di una colpa pregressa. Un esempio storico è qui particolarmente pertinente: nella Londra dei primi anni del XIX secolo i condannati per sodomia venivano sottoposti, come punizione, al lancio di resti semiputrefatti di macelleria.[1] Alla fine, con una curiosa convergenza semiotica, il sodomita finiva per sembrare non diverso da uno zombie, col corpo vivo ma corrotto dalla putrefazione. La carne decomposta che copriva il condannato era in qualche misura l'anticipazione, per cortocircuito temporale, di quella corruzione corporea che lo sguardo moralistico del censore vedeva come intrinseca al peccatore. Oggi al moralismo religioso si sostituiscono altri criteri di giudizio, ma non è venuta meno la tendenza a presentificare il futuro slatentizzando gli effetti di uno stigma, o a richiamare il vizio passato come causa di una devianza presente.

Il terzo aspetto dell'analogia fra zombitudine e omosessualità (come caso particolare della devianza sessuale) è forse il più importante, e consiste nel fatto che entrambe le categorie possono essere definite come stati identitari liminali o comunque sfumati a fronte di condizioni univocamente definite (maschio/femmina; vivo/morto). Questa posizione intermedia ha anche la proprietà di mettere in rilievo il fatto che l'alterità, in quanto scarto specificamente individuato, è sempre *intrinseca* all'identità, e che quest'ultima può essere compresa pienamente solo a prescindere dalle categorie logiche di riduzione generalizzante, per non dire a prescindere dallo stesso principio di non contraddizione. Un'identità siffatta è quella per cui il principio «je est un autre» vale in entrambi i sensi (*l'autre, c'est moi*). Questa nozione di identità come fluida e refrattaria alla determinazione univoca si contrappone all'idea comune dell'identità come nucleo definitorio della persona, che invece si configura per opposizione come uno strumento di particolare vantaggio sociocoesivo. Lo si esemplifica facilmente anche in *GZ*: nel momento stesso in cui mi contrappongo all'altro (ad es. allo zombie, che è qui come abbiamo visto una figura astratta dell'alterità), ho già accettato implicitamente il gioco della società, che mi accoglie al suo interno a prezzo non solo della mia felicità individuale

[1] Cfr. G. E. HAGGERTY, *Queer Gothic*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, p. 46 («offal, dung &c appertaining to their several slaughter houses»).

(la storia fra Todd e Miles) ma della stessa possibilità di identificarmi come soggetto: io non sono più io, io sono uno come tutti gli altri, un semplice membro omogeneo (una sineddoche) del gruppo. Lo zombie diventa allora, in virtù della sua natura *strutturalmente* contraddittoria, il significante più appropriato per questa ridefinizione pluralistica e aperta dell'identità, di un'identità capace di accoglie l'altro come parte integrante dell'io. Lo *zombie* è il morto-vivente, non è un ibrido come le chimere mitologiche, né una formazione di compromesso: lo zombie è un corpo in cui le condizioni mutuamente esclusive della vita e della morte *sono compresenti*. Lo zombie è dunque, in quanto *paradosso logico*, il correlato più stringente di quella che a mio giudizio rappresenta la formula più corretta dell'identità (non solo omosessuale): 'io sono uguale *e* io sono diverso'.

SOMMARIO

LO SPAZIO LETTERARIO

CROCEVIA

LO SPAZIO DELLA COMUNICAZIONE